179. Fiche Arnold

Music Th. 179

Arnold.

63

Der angehende Musikdirektor;

oder

die Kunst ein Orchester zu bilden, in Ordnung zu erhalten, und überhaupt allen Forderungen eines guten Musikdirektors Genüge zu leisten.

Von

J. F. K. Arnold.

Erfurt,
in der Henningsschen Buchhandlung.
1806.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Dem

Herrn Musikdirektor

August Eberhard Müller,

der

mit reifer Kunstkenntniß, mit innigem Gefühl, die schönste und höchste Reproduktions-Kraft eines geistvollen Vortrags musikalischer Kunstwerke in sich vereint;

und

Dem

Herrn C. F. Reichard,

Königlich Preuß. Kapellmeister,

der

mit tiefer Einsicht in die innersten Geheimnisse der Kunst und dem Verdienst eines gelehrten Theoretikers die ausgebildetste Kraft der praktischen Anwendung musterhaft verbindet;

hochachtungsvoll geweiht.

Inhalt.

I.

Seite

Allgemeine Begriffe von der Musikdirektion. 1

II.

Erforderniſſe eines Muſikdirektors, aus dem Vorhergehenden entwickelt. 65

III.

Pflichten des Muſikdirektors für die Bildung ſeines Orcheſters. Behandlung

Seite
der Mitglieder in gesellschaftlicher und wissenschaftlicher Hinsicht. 113

IV.

Vorbereitung zur Aufführung eines neuen Stücks. Studium der Partitur, Proben am Fortepiano nach seinen verschiedenen Wirkungen. Sorgfältige Korrektur der Partitur, genaues Ausschreiben der Stimmen. Sauberkeit und Anordnung des Ganzen. Quartettproben. 155

V.

Hauptproben. Ordnung bey diesen. 241

VI.

Stellung des Orchesters. Das Einstimmen. 259

VII.

Aufführung. 331

Seite

VIII.

Vom Taktschlagen. 355

IX.

Vom Zeitmaaße. (Tempo.) 363

X.

Vom Ausdruck und der Präzision. Licht und Schatten. 369

XI.

Vom Einhelfen, und wie es geschehen muß. 374

XII.

Verschiedne Arten der Musikdirektion. 379

XIII.

Kirchenmusik. Konzert. Kantate. Kammermusik. 382

Seite

XIV.

Direktion der Oper. Ballet. 384

XV.

Verhältnisse des Musikdirektors zu den Sängern und Schauspielern. Musikalische Politik. 388

XVI.

Pflichten des Musikdirektors für fortschreitende Bildung seiner selbst und seines Orchesters. 392

Vorerinnerungen.

Ueber den Zweck meines Buches habe ich diesmal wenig zu sagen, er liegt im Titel. Mit wenig Worten also hier nur so viel.

Theorie ist weit von der Praxis unterschieden. Man hat wohl manchen gelehrten Theoretiker über Musik und musikalische Produkte zum Entzücken sprechen hören, der nicht im Stande war, eine Sonate vom Blatte zu spielen.

Das sollte freylich nicht seyn, denn nur der ist — und kann — kompetenter Richter über Kunstwerke seyn, der

selbst mechanische Fertigkeit genug besitzt, ein ähnliches hervorzubringen, damit er die Schwierigkeiten der Mechanik kennen lerne, die sich oft dem Künstler bey Ausführung seiner Ideen in den Weg legen, und die nur der am Werke auffinden kann, der selbst mit dem mechanischen Theile der Kunst vertraut ist.

Nicht die theoretische Kenntniß allein autorisirt den Kunstrichter. Er muß aus Erfahrung wissen, in wie fern diese oder jene Idee ausgeführt, und den Regeln der Kunst Folge geleistet werden konnte. Leicht wird der bloße Kritiker da eine Menge Fehler aufzufinden wissen, wo der Künstler, vertraut mit den mechanischen Schwierigkeiten der Kunst, die Klugheit des Künstlers bewundert, mit welcher er jenen Schwierigkeiten auszuweichen verstand.

Zu einem kompetenten Richter über Kunstwerke, zumal im musikalischen Fache, wird ein Künstler erfodert, der nicht allein die Kunst und ihre Regeln genau kennt, sondern, vertraut mit dem Mechanismus der Produktion, im Stande ist, selbst ein Kunstwerk zu schaffen.

Bey der Musik ist dieses um so mehr nöthiges Erfoderniß, da sich diese Kunst in drey wesentlich von einander unterschiedene Zweige theilt: die Schöpfung des Kunstwerks selbst, seine Ausführung und die geschickte Leitung dieser letztern. Jede dieser drey verschiedenen Fächer erfodert sein besondres Studium, seinen besondern Künstler.

Die Schöpfung eines musikalischen Kunstprodukts ist das Werk des Tonsetzers, und erfodert nebst den Gramma-

tikalkenntnissen der Musik, des Generalbasses, deutliche Darstellung des zu fertigenden Kunstwerkes — Haupterfoderniß bey jedem Kunstwerke — lebhafte Empfindung, und thätige Reproduktionskraft der Darstellung der Empfindungen, die man aus seinem Werke auf den Hörer übertragen will.

Die Ausführung des Kunstwerks selbst erfodert mechanische Fertigkeit des Vortrags, richtiges Gefühl des Vortrags, das sich aber von dem Gefühl des Tonsetzers darin wesentlich unterscheidet, daß der Tonsetzer den passenden Ausdruck der Empfindung selbst suchen muß, (den er auch, wenn er wirkliches Genie zur Komposition hat, finden wird, denn eben darin liegt nach Kant das sichere Kennzeichen des Genies), der Musiker aber, der sich mit

dem bloßen Vortrag eines schon gefertigten Kunstwerks befaßt, nur dem erstern nachzuempfinden und die Regeln des Vortrags zu beobachten braucht, wie sie der Tonsetzer vorschrieb.

Der individuelle Vortrag schränkt sich bloß auf mechanische Fertigkeit und die Fähigkeit, dem Verfasser nachzuempfinden, ein, und macht sich leichter, als wenn die Reproduktion eines Gefühls einer ganzen Gesellschaft übertragen wird.

Die individuelle Empfindung eines jeden, der ein gegebenes Tonstück vorträgt, kann nach Maaßgabe seines Temperaments, seines Seelenzustandes, in dem er sich während des Vortrags befindet, wesentlich von den Empfindungen verschieden seyn, die der Tonsetzer mit dem gegebenen Tonstück erregen wollte,

und es würde mit der Reproduktion des Gefühls in den Seelen der Zuhörer sehr mißlich stehn, wenn man sie dem ungleichen Nachgefühl mehrerer vereinten Individuen überlassen wollte.

Wenn der Tonsetzer seine Phantasie am Instrumente in Töne ausströmen läßt, und mit seinen Empfindungen den Zuhörer anspricht, so ist bloß seiner Empfindung die Ausführung seiner Schöpfung anvertraut. Er läßt uns empfinden, was er will, und sein Vortrag schließt sich innig an die Empfindungen an, die er uns durch diesen giebt.

Wenn ein gefühlvoller Musiker ein Tonstück richtig vorträgt, dessen Darstellung ihm allein übertragen wurde, so wird er, vorausgesetzt, daß er die gehörige mechanische Fertigkeit und das er-

foderliche Gefühl des richtigen Vortrags besitzt, gewiß die Idee des Tonsetzers so ausführen, daß man den Willen desselben in seiner Ausführung wieder erkennt, oder mit andern Worten, daß der Hörer empfindet, was der Tonsetzer, als er das Kunstwerk schuf, wollte, das man empfinden sollte.

Sobald aber die Hervorbringung eines gewissen Gefühls, worauf der Künstler bey Verfertigung seines Kunstwerks bestimmt hinarbeitete, nicht mehr einem, sondern einer ganzen Gesellschaft (Orchester) anvertraut wird, ist es nöthig, alle die dazu gehörigen Individuen zur einzigen bestimmten Wirkung, zur Reproduktion eines verlangten Gefühls unter sich zu vereinigen.

Hier muß nun die Reproduktion der

Ideen des Künstlers (Tonsetzers), die er der Wirkung einer ganzen Gesellschaft vertraute, wieder einem einzigen übertragen werden, der zu Erreichung dieses Zweckes die einzelnen Glieder untereinander zu vereinigen versteht.

Diese Vereinigung der einzelnen Glieder zur Reproduktion eines einzigen Gefühls, ist das Werk des Anführers, Konzertmeisters, Musikdirektors, oder Kapellmeisters — Direktion. —

Aus dem bisher Gesagten ergiebt sich leicht, daß die Verrichtung des Musikdirektors von den beiden vorigen ganz verschieden, und die dazu erfoderlichen Kenntnisse eine eigne Wissenschaft bilden.

Man kann ein sehr guter Komponist seyn, ohne mit sonderlichem Glück ein

Tonstück aufzuführen, oder ein Orchester in Ordnung zu erhalten, so wie man auf seinem Instrumente Virtuos seyn kann, ohne komponiren, oder dirigiren zu können; wiewohl sich eigentlich im gebildeten Musiker alle drey Eigenschaften, wenn auch nicht in gleicher Vollkommenheit, vereinigen sollten.

Ich beziehe mich auf das, was ich über die Erfodernisse der mechanischen Einsichten in die Kunst, bey Gelegenheit der Erfodernisse eines Kunstrichters bemerkte.

So wenig der bloße Theoretiker ohne praktische Einsicht in die mechanischen Schwierigkeiten eines vorliegenden Kunstwerks vollkommen über dasselbe urtheilen und seinen ganzen Werth auffassen kann, eben so wenig vermag der

bloß mechanische Künstler, ohne Einsicht der im Kunstwerke befolgten Regeln, die Idee des Gefühls vollkommen deutlich zuzueignen, die der Tonsetzer erwecken wollte, und seine Empfindungen werden immer nur auf einem unbestimmten Etwas herumschweifen, wofür er, soll er sein Gefühl — das eigentliche Urtheil über ein lyrisches Kunstwerk — mit Gründen der Kunst legitimiren, nichts Bestimmtes anzugeben weiß.

Zur Bestätigung meiner Behauptung brauche ich nur die mancherley Urtheile der verschiedenen einzelnen Mitglieder eines Orchesters über ein und dasselbe Musikstück anzuführen, das ihrer Ausführung anvertraut wurde.

Frage man doch einen Musiker um

sein Urtheil über ein Kunstwerk. Er wird es z. B. schön finden, wird in Extase über das Lob des Komponisten gerathen. Nun gehe man weiter und frage, was denn eigentlich schön an dem Kunstwerke sey? Das wird er nun nicht wissen, und alle seine Gründe werden sich entweder auf das Urtheil anderer, in seinen Augen sachverständiger, Männer, oder auf seine eignen Empfindungen beziehen, die er mit keinen andern als den sehr schwankenden Gründen seines individuellen Wohlgefallens belegen kann. Wenns hoch kömmt, sagt er uns etwas über das Mechanische des Kunstwerks in Hinsicht der mit mehr oder minderer Schwierigkeit zu überwindenden Passagen der Oekonomie der Instrumente, der Solos und dem konzertiren derselben, und damit wird er gemeiniglich am Ende seiner Weisheit seyn. Wollte man

ihn nun vollends gar nach der Hauptidee des Kunstwerks fragen, auf welches Gefühl der Tonsetzer hingearbeitet habe, und durch welche Empfindungen das Hauptgefühl motivirt, oder gehoben würde, dann würde wohl mancher Virtuos (und auch wohl mancher Musikdirektor — mit Erlaubniß!) verstummen.

Hätte aber der mechanische Musiker mehr Einsichten in die Mysterien seiner Kunst, so würden seine Gefühle in demselben Verhältnisse mehr berichtigt und sein Vortrag müßte ungleich mehr gewinnen.

Wie kann man nun Leuten, die bey aller mechanischen Fertigkeit, keinen deutlichen Begriff von der Idee des Kunstwerks haben, das sie darstellen sollen, die Darstellung selbst vertrauen, oh-

ne sich der unangenehmsten Mißgriffe bloßzustellen? —

Es wird demnach ein Mann erfodert, der, nachdem er die Idee des Künstlers rein aufgefaßt hat, durch kluge Leitung der mitwirkenden Gesellschaft, dieselbe in ihrer ursprünglichen Reinheit darstellt, und die Zuhörer das vernehmen läßt, was sie nach dem Willen des Tonsetzers vernehmen sollten. —

Schon daraus ergiebt sich, daß ein Musikdirektor noch etwas mehr verstehen müsse, als mit dem zusammengerollten Notenblatte den Takt zu schlagen, oder tobend am Flügel sein Wesen zu treiben, und auf der Geige zu schaben und mit den Füßen zu stampfen.

Die Musik weicht darin von den

übrigen Künsten ab, daß die Darstellung ihrer Werke von ihrer Schöpfung völlig unabhängig ist. Der Maler und Bildner wird, bey Fertigung seines Kunstwerks zugleich auch Darsteller desselben, und mit der Vollendung weiß jeder, der es sieht, was der Künstler darstellen wollte. Allein der Tonsetzer lege seine vollendete Partitur in den Konzertsaal, ohne daß er von Musikern das Werk aufführen lasse, und niemand wird begreifen, was uns der Künstler in dem Kunstwerke zeigen wollte. Daß ein im Lesen der Partituren geübter Musiker beym stummen Ueberblicken eines musikalischen Kunstwerks wohl dem Geiste des Komponisten folgen kann, ist für sich, aber dadurch wird die allgemeine Anschaulichkeit des Kunstwerks nicht bezweckt, und es liegt zwischen einer vollendeten Komposition beym Ueberlesen und ihrer Wirkung bey der wirklichen

Aufführung noch eine weite Kluft, woher sich auch die Distinktion zwischen Augen- und Ohren-Komposition leiten läßt.

Wenn der Maler und Bildner zur vollendeten Darstellung ihrer Idee, die sich unter ihren schöpferischen Händen entfaltet, keiner fremden Hülfe bedürfen, wenn mit der vollendeten Idee das neugeschaffene Werk sogleich zu der Anschaulichkeit bestimmt und deutlich redet, so muß der Tonsetzer sein Werk der Ausführung eines andern vertrauen, und es dem Schicksal und der individuellen Einsicht derselben überlassen, was er aus seinem Kunstwerke bey der Darstellung mache. —

Mozart schrieb seine Zauberflöte. Man weiß, was die Wiener, Berliner, und Dresdner Kapelle aus diesem Mei-

sterwerke der Kunst, durch ihre meister¬hafte Darstellung schuf, und was so man¬ches Dorforchester bey herumwandelnden Schauspielerhorden aus demselben Werke gemacht hat, ist ja auch bekannt.

Man kann also annehmen, daß zwey verschiedene Künste zur vollkommenen Anschaulichkeit der musikalischen Ideale erfodert werden. Die Kunst der Schö¬pfung und die der Darstellung.

Soll demnach der Sinn des Gebilde¬ten bey einem Werke der Tonkunst, wie beym Anblick des Laokoon, oder des Sonnengottes von Belvedere das Göttli¬che: Vollendung empfinden — so ist die Darstellung desselben ein Umstand bey musikalischen Kunstwerken, der um so weniger unbeachtet bleiben kann, je

mehr von ihm die ganze Reproduktion der Idee des Tonkünstlers abhängt.

Das größte und vortrefflichste Tonstück kann bey schlechter Ausführung zum unausstehlichsten Geheul herabgewürdigt werden, so wie ein gutes Orchester auch ein mittelmäßiges Kunstprodukt zum gefälligen zu erheben weiß.

In dieser Hinsicht ist unstreitig an einem gutgebildeten Musikdirektor alles gelegen, und ein Buch zur Bildung solcher Männer scheint mir Bedürfniß, und um so mehr, da es noch bis jetzt an eigentlichen Bildungsschulen für Musikdirektoren mangelt.

In Kapellen und Konservatorien werden Musiker, auch wohl Komponisten gebildet, wiewohl letztere, als Genies, sich

größtentheils selbst bilden, und nur geleitet werden können. Allein die Kunst, ein Orchester zu dirigiren, lehrt sich, so wesentlich sie auch ist, größtentheils nur vom Absehen — und hier erfährt der Schüler außer dem Mechanismus des Taktgebens und Ueberblickens der Partition weiter nichts, und man glaubt, diese Wissenschaft ergebe sich aus der Praxis schon von selbst.

Wer Komposition, und überhaupt Musik gründlich studirt, wer die Kunst in seinem Umfange kennt, wird auch die Kunst des Dirigirens beym Vortrage musikalischer Produkte verstehen, aber zu dieser Klasse gehören die wenigsten, und jeder Stadtkantor, dem die Pflicht seines Amtes die Direktion seines Chores aufbürdet, muß verhältnißmäßig den Musikdirektor machen, ohne oft etwas mehr zu wissen,

als bey einem langsamen Allegro im Gleichgewicht mit dem Perpendikel der Thurmuhr, den Takt zu treten und den Adjuvanten einzuhelfen. Und doch erfodert die Darstellung eines musikalischen Kunstwerks unendlich mehr.

Aus diesem Gesichtspunkte genommen, wird die Erscheinung eines Buches gewiß nicht ganz unwillkommen seyn, das jedem, der mehr oder minder vorbereitet die Direktion eines Orchesters übernehmen muß, in Stand setzt, seinem Geschäfte zweckmäßig vorzustehen, und durch seine Ausführung die auszuführenden Kunstwerke seinen Zuhörern das empfinden zu lassen, was ihr Schöpfer wünschte, das sie empfinden sollten.

Keineswegs fehlt es an zweckmäßigen Bildungsbüchern für Musiker und in ih-

nen an nützlichen Winken für die Kunst des Vortrags, doch glaube ich, ist noch kein systematisches Werk, kein Inbegriff über das erschienen, was den Musikdirektor allein betrifft. Ich habe keine der frühern Schriften bey Bearbeitung dieses Buchs benutzt, und was ich niederschrieb, ist das Resultat eigenen Nachdenkens und eigner Erfahrung. Der Beyfall, den meine frühern Werke in der musikalischen Welt erhielten, giebt mir Muth zur Herausgabe des gegenwärtigen. Möge es eben so günstig aufgenommen, und meine gute Absicht nicht verkannt werden.

Erfurt,
im August 1805.

Der Verfasser.

I.

Allgemeine Begriffe von der Musik-direktion.

Wenn Musikdirektion weiter nichts heißt, als mit dem Taktstabe vor dem Orchester zu manövriren, oder tobend am Flügel sein Wesen zu treiben, oder mit der kreischenden Orchestergeige die Takttheile zu markiren, so wird nicht gar zu viel zu einem solchen Manne erfodert, den man auf jedem Dorfe antrifft, und das Geschäft selbst, welches sich ziemlich untheilnehmend an den innern Schönheiten der Musik be-

nimmt, scheint eben keine große Vorbereitung zu erfodern. Allein, wenn man den eigentlichen Begriff der Musikdirektion aufsucht, so läßt sich aus ihm ein ziemlich weitumfassendes Geschäft ableiten, das nicht gemeine Kenntnisse voraussetzt.

Die Musik hat das Eigne vor andern schönen Künsten, daß sie, gleich der Schauspielkunst, sich jedesmal in ihrer Darstellung erneut, und daß jedes einzelne Kunstprodukt von sich selbst bey seiner jedesmaligen Darstellung verschieden seyn kann, da es sich immer auf die größere oder geringere Fähigkeit der jedesmaligen Darsteller bezieht.

Der Maler malt sein Bild auf die Leinwand, der Bildner formt seine Statue in Marmor, und arbeitet so lang,

ändert, bessert, nimmt hinweg, setzt dazu, bis das Bild nach seinem Ideale vollendet ist. Nun stellt er es auf, und seine Vollendung ist zugleich Darstellung. Denn jeder, der in den Zustand versetzt wird, das Kunstwerk zu sehen, ist im Stande, seinen Charakter zu empfinden, die Annehmlichkeiten der Anschauung zu genießen, und es wird zur Deutlichkeit des Genusses nichts weiter von Seiten der Anschauenden erfodert, als ein Paar gesunde Augen und ein wenigstens nicht ganz stumpfes Gefühl fürs Schöne. Daher sagt man, die Maler- und Bildnerkunst habe Klarheit, weil sie mit Vollendung ihres Ideals zur Darstellung, zugleich ihre Ideen jedem andern klar und deutlich darstellt.

Alles, was der Mensch thut, treibt, sinnt; alles was er auf Stein, oder Lein-

wand, in Worten oder Gebehrden, in Farben oder Tönen darstellt, muß einen Charakter haben, das heißt: das Eigendste, das Bezeichnendste jedes Dinges muß herausgehoben und gleichsam in einer mit Leben bekleideten Skizze zur Anschauung gebracht werden. Dieses giebt die innere Schönheit der lyrischen Kunstwerke. Wir bewundern am Laokoon nicht nur die Form der Darstellung, des darstellenden Gegenstandes (Charakters) die historische Person des Laokoon, sondern mehr noch in der Form die Darstellung des darzustellenden lyrischen Gegenstandes, des Gefühls, welches der Künstler in der dargestellten Person des Laokoon darstellen wollte, den Charakter, den er seinem Werke aufdrückte. Das Bild des Laokoon selbst wird dem Künstler bloß Mittel, die Darstellung des Gefühls, des Schmerzens ist der Zweck, zu dem

er den Laokoon wählte. Er will uns ein Gefühl mit Klarheit vor Augen stellen, das an sich zur Darstellung für den Sinn des Gesichts nicht geeigenschaftet ist, so lange wir es unabhängig von einem Individuum betrachten. Dadurch aber, daß er uns eine Person darstellt, in welcher er das Gefühl als Eigenschaft (Charakter) versinnlicht, bringt er uns das Gefühl selbst zur klaren Anschauung.

Die Klarheit der Anschauung verhält sich zu dem größern oder geringern Grade der Fähigkeit jeder einzelnen Kunst, ihren Gegenstand deutlich darzustellen, zu charakterisiren. Die Maler- und Bildnerkunst hat hierinnen den Vorzug vor allen andern Künsten, weil sie mit der Form und dem Charakter zugleich darstellt, man sagt also mit Recht: die Ma-

ler- und Bildner-Kunst habe Klarheit. Sobald das Kunstwerk aus der Hand des Bildners hervorgeht, ist auch seine Darstellung vollendet.

Die Musik hingegen und das Schauspiel unterscheiden sich hierinn charakteristisch. Beyde haben zu ihrer Darstellung keine dauernde Form, und sind immer nur als reife Ideale in ihren Werken zu betrachten.

Der Künstler nämlich muß von seinem Kunstwerke eine richtige Vorstellung haben, ehe er es darstellt, muß sich ein Ideal schaffen, und dieses in seiner Seele so lange umhertragen, bis es gereift und fähig ist dargestellt zu werden. So lange dieses werdende Kunstwerk nur in der Seele des Künstlers lebt, ist es bloß Ideal, und wird nur dann erst ein

Kunstwerk, wenn es versinnlicht, das heißt unter solche Verhältnisse gebracht wird, unter denen es der Anschauung anderer ausgestellt werden kann. Der Maler kann sich Jahrelang mit dem Plane und der Ausführung eines zu fertigenden Gemäldes beschäftigen, und wir können nicht sagen, er habe ein Kunstwerk verfertigt, weil die Idee das Werk selbst nicht ist. Allein, nun legt er Hand an, versinnlicht uns sein Ideal in einem Bilde, und stellt es zur Beschauung aus, oder setzt seine Gedanken in solche Verhältnisse, daß sie von Andern begriffen werden können, so sagen wir, er habe ein Kunstwerk geschaffen.

Mahler, Bildner, und Baumeister haben eine feste und dauernde Form, in der sie ihre Ideale darstellen und aufbe-

wahren können — nicht so der Tonkünstler;

. . . . Wenn die Gebild' des Meisels Jahr Tausend' überleben

. . . . . Hier stirbt der Zauber mit der Wirkung ab.

Der Tonkünstler stellt seine Gefühle in Tönen dar, in schnell verhallenden, und mit der Schöpfung stirbt das Kunstwerk ab.

Zwar kann der Tonsetzer in Noten die Töne aufbewahren, welche er zur Schöpfung seines Kunstwerks angewendet wissen will, und auf diesem Wege allerdings sein Ideal mittheilen, doch wird zu dieser Art des Anschauens immer nur eine kunstverwandte Seele erfordert.

Auch ist der Genuß dieser Art von Anschauen nichts weniger, als vollkommen, denn selten findet sich ein Musiker, der eine Partitur mit ihrem Ideal, ihren Klängen, den Effekten jedes einzelnen Instruments so hell in seine Seele übertragen könnte, daß Ueberblick, Ton und Klang für ihn würde. —

Will der Tonsetzer sein Werk darstellen, so setzt er seine Ideen in Noten. Doch die Noten sind noch nicht Klang, und geben dem Laien keinen Begriff von dem Ideale des Verfassers, und wenn beym Anblick eines majestätischen Tempels, beym Anschaun eines Bildes jedem Aug' sich die Idee des Künstlers, der die Werke schuf, entfaltet, wenn er klar und deutlich sieht, was Zweck und Mittel des Darstellers war, so ist die Partitur, in der Haidens und Mozarts Mei-

stertöne die großen, die allmächtgen Klänge in Noten und Systeme eingekerkert liegen, für ihn nicht mehr als eine Lage Papier. Die Klänge, und säh er Jahrelang die stummen Noten an, sind fest in ihre Formen eingebannt, und tönen nicht aus ihnen wieder. Der Tonsetzer also, so wie der Schauspieldichter, welcher sein Werk größtentheils für den Effekt der Aufführung berechnet, kann nicht selbst darstellen, er kann nur sein Ideal und die Bedingnisse von dessen Ausführung andern Darstellern vertrauen, welche eben nicht die Fähigkeit zu besitzen brauchen, selbst Verfertiger der Kunstwerke ihres Faches zu seyn. Der Tonsetzer wie der Theaterdichter verfertigt Kunstwerke, ohne eben darstellender Musiker oder Schauspieler zu seyn.

So vertraut also der Tonsetzer die

Darstellung seines Ideals einer andern Person, und muß die gute oder schlimme Art dieser Darstellung lediglich ihrer individuellen Darstellungsfähigkeit überlassen.

Zwar kann der Tonsetzer seine Klaviersonate in einem Konzerte selbst spielen, kann Stellen aus seinen Partituren im Klavierauszuge darstellen; allein das erstere ist so wie das andere immer nur eine individuelle, und das andere nur eine skizzirte Vorstellung, und Sonate und Partitur sind noch einer weit öftern und vollkommenern, ausgebreitetern Darstellung fähig.

Der Tonsetzer, welcher eine Sonate komponirt und öffentlich bekannt macht, muß nothwendig die Absicht haben, daß sie von andern genossen nnd vielfältig dargestellt werden könne. Der Kompo-

nist, welcher eine Oper oder ein Oratorium, ein Symphonie schreibt, rechnet schon bey der Anlage seiner Partitur darauf, daß ein volles Orchester mit vereinten Kräften die Darstellung seines Werks übernehme, und der größte Tonsetzer ist nicht im Stande, seine geschaffene Partitur mit allen Instrumenten selbst vorzutragen.

So lange der Tonsetzer für ein Instrument arbeitet, oder solche Werke verfaßt, welche von einer Person vollendet dargestellt werden können, als Klaviersonaten, Lieder mit Begleitung eines Instruments, ist das Bedingniß der Darstellung weniger schwierig, als wenn die vereinte Wirkung mehrerer erfodert wird. Das Gefühl eines einzigen, seine Geschicklichkeit genügt der verhältnißmäßigen Ausführung. Weit mehr aber wird

vorausgesetzt, wenn das Gelingen der Darstellung eines Kunstwerks mehrern übertragen wird, und die Schwierigkeiten mehren sich mit der vermehrten Zahl der Personen, die zur Darstellung erfordert wird.

Der Tonsetzer, der sein Ideal zur Darstellung versinnlicht — seine Gedanken und Gefühle in die Form der Noten bringt, kann nichts weiter thun, als die Bedingnisse angeben, unter denen es dargestellt werden soll, Vorschriften dem Darsteller vorschreiben, mit welchem Gefühl, in welchem Geiste er die Gedanken formen und der Empfindung vorzutragen habe, wie bey der Bestimmung des Zeitmaaßes, Abfertigung der Noten, Stärke und Schwäche des Anklingens.

Diese Vorschriften können in der Mu-

sik ziemlich genau gegeben werden, und lassen über die Meynung des Tonsetzers gewiß niemand in Zweifel, der mit der dazu erfoderlichen Geschicklichkeit das richtige musikalische Gefühl — Auffassungs- und Reproduktionsvermögen — verbindet.

Aber sie sind auch eben so gut als nicht geschrieben, wenn sie einem ungeschickten, gefühllosen, mechanischen Spieler vorgelegt werden, und so kann das Tonstück eines großen Meisters, das in den Händen einer geübten Kapelle den Zuhörer bis zum Verzücken hinriß, unter den Fäusten fühlloser, ungeübter Stadtpfeifer zum unausstehlichsten Geheul herabgewürdigt werden. —

Der Tonsetzer faßt seine Ideen auf, ändert, bessert und vertraut sie in den

Noten der Darstellung anderer, ihm ganz unbekannter Personen, zu denen er das Zutrauen hegt, daß sie, bekannt mit den allgemein angenommenen musikalischen Gesetzen und Vorschriften, aus seinen todten Figuren den Lebensgeist entfesseln werden, den er ewig in ihre Formen zu bannen verstand. So schreibt ein Tonsetzer zu Neapel, sendet seine Partitur nach Moskau oder London, oder sonst einer entfernten Gegend, und ist versichert, daß seine Töne allenthalben dieselbe Wirkung hervorbringen werden, wo dieselben Gesetze und Formen musikalischer Gedanken anerkannt und ausgeführt werden können.

Doch muß er sich auch gefallen lassen, sein Meisterwerk von Stümpern verunstaltet zu wissen, die nicht im Stande sind, den innern Sinn seiner Formen zur

Anschaulichkeit zu bringen. Indem er also sein Ideal der Darstellung preis giebt, sucht er zugleich sympathetische Seelen, die seine Gefühle verstehen, und im Stande sind, sie eben so wieder zu geben, wie er wollte, daß sie erscheinen sollten, die in den Sinn seiner Vorschriften eindringen, und das zur Anschaulichkeit bringen, was er wollte das seine Formen darstellen sollten.

Hieraus folgt, daß die Darstellung eines musikalischen Kunstwerks ganz unabhängig von seiner Schöpfung, so wie diese von jener sey,

daß die vollendete Darstellung immer von gewissen Bedingnissen abhänge,

daß zur Darstellung eines musikalischen Kunstwerks zwey verschiedene Per-

sonen, Tonsetzer und ausführender Tonkünstler gehören, und

daß jede einzelne, ja von denselben Tonkünstler wiederholte Darstellung eines und desselben Kunstwerks, ein neues, von dem Kunstwerke selbst ganz unabhängiges Kunstwerk sey.

Weil die Darstellung eines musikalischen Kunstwerks, so wie die eines Schauspiels, in ihrer Wirkung selbst zu Grunde geht, und der Genuß des Anschauens dieser Gattung von Kunstwerken vermöge ihrer Natur nur vorübergehend seyn kann, ohne auch nur die mindeste Spur zu hinterlassen, da mit dem Verhallen der einander folgenden Töne auch das Werk selbst verhallt, das sich an keine feste Form bindet, nur in den leicht trennbaren Luftstrom verwebt,

gleichwohl aber, die dem Papiere in Notenformen anvertrauten Vorschriften, welche lehren, wie das Kunstwerk hervorgebracht werden soll — bleiben, wenn gleich das Werk der Ausführung, während des Geschäfts derselben verschwindet, so folgt, daß ein den Noten vertrautes Ideal in seiner jedesmaligen Darstellung unendlich wiederholt werden, und jedesmal ein neues, von den vorhergehenden völlig unabhängiges Kunstwerk erzeugen könne. Man kann eine Sonate so vielmal spielen als man will, eine Oper so oft aufführen, als sie das Publikum zu hören verlangt, und wie oft wird nicht in einer Ballnacht eine und dieselbe Tanzmelodie wiederholt? —

Und dennoch ist jede einzelne Wiederholung ihrem eignen Schicksale, dem

bessern oder schlechtern Gelingen unterworfen.

Zehnmal kann eine Oper gegeben werden. Orchester und Sänger führen sie jedesmal glücklich aus, und ein oft kleines Versehen läßt sie zum elftenmal unter denselben Händen mißlingen, und wie vielmal exerzirt und probiert der Tonkünstler sein Konzert, seine Variationen, ehe er sich dieselbe zu Danke spielt, und dennoch ist es eines und dasselbe Kunstwerk, das sich bey seiner Wiederholung immer deutlicher, hörbarer macht.

Wenn also nach dem vorhergehenden, die Anschaulichkeit eines musikalischen Kunstwerks nur von seiner Darstellung und zwar von seiner jedesmaligen individuellen Darstellung abhängt —

wenn die Deutlichkeit seiner Anschaulichkeit bloß auf der jedesmaligen Genauigkeit der Darstellung beruht,

wenn das gelungene Bestreben des Tonsetzers und ausführenden Tonkünstlers in seiner möglichsten Vereinigung den Begriff einer vollkommenen Darstellung eines musikalischen Kunstwerks giebt, oder mit andern Worten: wenn beym Genuß eines musikalischen Kunstwerks alles auf die Verhältnisse und Bedingungen, unter welchen es dargestellt wird, ankömmt, so muß nothwendiger Weise folgen, daß der ausführende Tonkünstler im Stande sey, dem Tonsetzer nachzufühlen, in seinen Geist einzudringen und in dem Zuhörer mit seinem Vortrage genau jene Empfindung zu erregen, die der Tonsetzer erregt haben wollte.

Ich habe bemerkt, das jedes Kunstwerk einen Charakter haben müsse — daß sich dieser Charakter in seiner Vollendung zeigen müsse. Der Maler, wenn er sein Bild vollendet hat, der Baumeister, der seinen Bau endigte, hat in der Vollendung seines Werks diesem seinen Charakter aufgedrückt, der jeden anspricht, der das Bild, das Gebäude erblickt — der Ernst seines Jupiters, die Sanftheit seiner Venus, die still erhabene Würde seines Tempels, bleibt ewig, unzertrennbar dem selbstgeschaffnen Werke aufgeprägt. Nicht so der Tonsetzer. Er kann seine Gefühle in Form der Noten anschaulich machen, er kann, indem er den Ausdruck im vorgeschriebenen Zeitmaaße, Licht und Schatten, u. s. w. vorschreibt, den Darstellern seines Kunstwerks bestimmen, welchen Charakter sie seinem Kunstwerke durch die Darstellung

geben sollen, aber so unzertrennlich kann er dem Werke seinen eigenthümlichen Charakter nicht aufprägen, daß er es vor jeder Entstellung sichern könnte. Er ist nicht vermögend, den Charakter so untheilbar, so eigen mit der Form zu verschmelzen, daß er bey jedesmaliger Darstellung gleich stark hervorleuchte. In die Materie des Baues, in die Werkstücken, oder Lehmbacksteine, in die Pilaster oder dünnen Säulchen, in die Höhe und Größe, Weite und Tiefe, oder Enge und Beschränktheit, in Schatten und Licht, in die Materien der gewählten Farben, in Zeichnung der Form, Stellung, Blick und Handlung legt der Baumeister, der Maler den Charakter seines Kunstwerks. Der Tempel, das Schloß, dem er den Charakter der Größe aufdrückte, wird diesen selbst als Ruine nicht verläugnen, die schöne Form der

Venus in der Eurithmie, in der Sanftheit ihrer Umrisse, wird selbst dann noch ihren Charakter von Anmuth behaupten, wenn auch das Bild zu erblassen beginnt, und ein Theil seiner Reize von der Zeit entführt worden wären. Dies alles ist bey diesen Werken so fest, so unzertrennlich, daß es sich jedem Anschaun im gleichen Charakter zeigt. Nicht so der Tonkünstler: Die Formen, in die er seine Gefühle drückt, sind nicht die ansprechenden Gefühle selbst, sondern nur das Bezeichnende der zu bildenden Anklänge, und diese sind noch nicht die Charaktere des Kunstwerks selbst, sondern erhalten ihre verschiedenen Charaktere erst durch den verschiedenen Vortrag.

Die Maler- und Bildnerkunst hat eigenthümliche Klarheit in ihren Produkten, die Werke der Tonkunst haben nur

Fülle, und wenn sie einige Klarheit erlangen können, so giebt sie ihnen das Gefühl ihres Darstellers, das er in sich hat, und über der Darstellung empfindet. Wirkt die Fülle dieses innern Gefühls so klar in ihm, stellt sie sich seinen innern Sinnen so lebendig, so umfassend dar, beseelt sie sein ganzes Wesen so allmächtig, daß er seine erhaltenen Gefühle außer sich, auf andere wirken lassen kann — daß die empfangenen Empfindungen reproduktiv werden — dann erst geht der Charakter des Kunstwerks aus dem Gefühl des Darstellers in das vorzutragende Kunstwerk über, und spricht uns, nicht aus sich, sondern aus der Seele des Darstellers an.

Maler und Bildner sind der bestimmten Wirkung ihrer Produkte ewig gewiß, so lange diese dauern, vorausgesetzt, daß

sie bey Bearbeitung derselben die Regeln der Aesthetik befolgten, und die mechanischen Schwierigkeiten ihrer Kunst, die sich der Ausführung ihrer Idee in den Weg stellten, glücklich zu überwinden wußten, und der den Werken einmal aufgeprägte Charakter bleibt ihnen ewig treu, so lange nur eine Spur von der Materie des Werks selbst noch vorhanden ist. Mögen immerhin die gewaltthätigen Hände der Vandalen an Severs Triumphbogen freveln, seine Basreliefs zerschlagen, seine Bildsäulen verstümmeln; auch die Trümmer behalten den Charakter der Majestät des Ganzen. Mag das Riesenbild des Sohns der langen Wundernacht Kopf, Arme und Beine verlieren, die Eurithmie des Kunstwerks redet uns noch aus seinem bewunderswürdigen Torso an, und Raphaels halbverloschene Freskogemälde behaupten im

ihren bleichen Resten die Würde ihres ursprünglichen Charakters.

Selbst dann, wenn die Hand eines kopirenden Künstlers ein großes Bild von Rubens in den kleinen Raum eines Oktavblättchens drängt, von allen Farben beraubt, bloß mit Druckerfarbe bezeichnet, blickt noch — und wär es nur in den richtig aufgefaßten verjüngten Konturen, der Charakter des Originals immer unverkennbar hervor, und giebt uns wenigstens den Begriff des Ueberblicks der Idee des Künstlers rein und deutlich wieder. Der Charakter bleibt den Produkten jener Künste durch alle Zeiten treu — und die Idee des Schöpfers eines Laokoon, einer Niobe, die er vor tausend Jahren faßte, als er aus rohem Stein die Werke seines Genius hervorrief, spricht uns noch heute aus seinem

Werke an, und wird so lang in ewig gleicher Stärke zu uns reden, als das Werk nicht gänzlich untergeht. Der Schmerz des verzweifelnden, nach Hülfe ringenden Vaters, den die Geschlechter verflossener Jahrhunderte an der herrlichen Gruppe wahrnahmen, den sehen wir, die späten Enkel noch, und werden ihn ewig unverändert sehen. Das Gefühl, das heute bey seinem Anschaun uns überwältigte, wird, sehen wir ihn morgen wieder, in seinem Anblick wiederkehren und unzertrennlich jeglichen Besuch zu ihm begleiten. Sein Charakter hat so laut, so klar und deutlich sich zu allen Zeiten und an alle Herzen ausgesprochen, ist so allgemein verstanden, daß es wohl keinem, der ihn sah, und wär es nur im Umriß einer Zeichnung, einfallen würde, den Winkelmann nachzuschlagen, um zu erfahren, was der Künstler in ihm habe

ausdrücken wollen, und daß man sich gar nicht bedenken würde, den für einen Narren, wenigstens äußerst geschmacklosen Menschen zu erklären, der behaupten wollte: Laokoon stellte einen grotesken Tänzer vor, oder die Werke römischer und griechischer Kunst wären Fratzen und abgeschmackte Zerrbilder.

Wie unendlich verschieden ist in dieser Hinsicht das Schicksal der Werke der Tonkunst! Mag Mozart immerhin die herrlichste Harmonieenfolge zusammenstellen, mag er mit seiner Instrumentation so hell und lebhaft koloriren, als er will, mag er die Harmonie der Sphären selbst herab zaubern und in seine Notenfiguren bannen, mag er des flüchtigen Lebens vorüber eilende Melodieen in ihre Takte fesseln, mag er sich in Vorschriften wie man seine Ideen

wiedergeben solle, heiser predigen, und Sprache und Signaturen des Vortrags erschöpfen, jeden Sechzentheil Licht und Schatten vorschreiben, so fleißig er will — wer bürgt ihm dafür, daß sein Meisterwerk mit alle seinen Vorschriften zur Darstellung, das unter dem Vortrag einer gebildeten Kapelle Wunder wirkte, unter den Fäusten ungeübter, vom Apoll verwünschter Bierfiedler, zum unerträglichsten Geheul herabsinke? Diese Zauberflöte, die mit ihrer süßen Schwärmerey in einem gebildeten Orchester alle Herzen entzückte, diese donnernden Posaunentöne, welche die Schreckensworte von Dom Juans fürchterlichem Geiste begleiten, diese schwermüthigen Melodien der Seelen-Messe, die vom trockensten Aug' ihren Thränen-Zoll erpressen — gehn unter des gemeinen Fiedlers Hand spur- und charakterlos vorüber. Die

Zauberflöte wird, in der Dorfschenke vom Herrn Kantor dirigirt, eine alberne Kommödie, Don Juans Geist erregt Gähnen und Ekel, und das Requiem erschüttert unser Zwergfell, wenn die vom ängstlichen Orchester falsch begonnene Fuge sich unter einander immer tiefer verwirrt, bis sie endlich in der Mitte unter Bauchgrimmen und Wehgeheul bersten muß.

Selbst das geübteste Orchester, das genau alle Vorschriften des Tonsetzers befolgt, und heute mit einem Meisterwerke die glänzendste Versammlung entzückte, allen Forderungen der strengsten Kritik Genüge leistete, kann sich nicht für eine gleiche Ausführung desselben Werks auf morgen verbürgen.

Es sind nicht die Notenfiguren, die

uns rühren, nicht die Tonart, nicht das Zeitmaaß, auch nicht die Melodie, die allgewaltig uns ergreift. Gleichgültig ist der einzelne beziehungslose Ton, und Menuetten und Choräle werden im Dreyvierteltakt geschrieben, auch drückt das schnelle Zeitmaaß Raserey so gut wie Freude aus, und das mit aller Fülle in die Töne gemahlte Bild des Gefühls lacht nur den reinen Geist aus eigner Quelle an. Was er empfunden, kann der Künstler nur dem ebenmäßig Fühlenden erzählen, was dieser seine Hörer empfinden lassen soll, in Worten oder Zeichen ihm gebieten, und das Bezeichnendste des Werkes wird dem Genie des Darstellers anvertraut. Hat er Gefühl, so wird der Tonsetzer mit wenig Zeichen ihm verständlich — und hat er keins, fehlt ihm vielleicht auch noch des Vortrags mechanische Geschicklichkeit — dann

prediget der Künstler tauben Ohren, und seine Tempos, seine Signaturen stehn, so gut als nicht geschrieben, vergebens da.

Was bey Werken der Bildnerkunst und Malerey, bey Gartenkunst und Dichtung des schaffenden Künstlers unbestrittnes Eigenthum ist, das theilt der Tonsetzer mit dem Musiker. Die schlechte Ausführung seiner Komposition kann den größten Meister in Schatten stellen; und vom gelungenen Bestreben theilen beide den Ruhm.

Das Vergnügen, welches musikalische Kunstwerke bezwecken sollen, wird nur dann erreicht, wenn ein gut komponirtes Stück gut ausgeführt wird.

Der Darsteller also muß von demselben Gefühl beseelt werden, als der Ver-

fasser, wenn er die Empfindungen treffen und wiedergeben soll, die der Tonsetzer wollte, daß man sie bey seinem Werke haben sollte, mit wenig Worten: er soll den Charakter des Kunstwerks richtig auffassen, um ihn beym Vortrag gehörig entwickeln zu können.

So leicht dieses bey Künsten ist, welche Klarheit haben, so schwer ist es bey der Tonkunst, welche nur Fülle hat; und folglich auf keine ganz deutliche Anschaulichkeit rechnen kann!

Der Kupferstecher, dem eine Zeichnung vorgelegt wird, braucht nicht lange zu fragen, was er ausdrücken solle? Der Charakter ist in der Zeichnung in jedem Zuge pronunzirt, den er nur kopiren darf, der Maler, der uns eine lustige Bauernhochzeit, eine Bambokkiade zeigt, wird

uns über das Gefühl, welches sein Bild charakterisirt, nicht lange in Zweifel lassen, und wir könnten wohl den ohne Bedenken für einen Narren erklären, der beym Anblick eines sterbenden Erlösers in lautes Lachen ausbräch und äußerte, es wär ein spaßhaftes Gemälde, und von den Grimassen eines Hanswurstes zu Thränen gerührt würde. Die Gefühle äußern sich hier zu bestimmt, und können uns beym ersten Eindruck schon nicht lange in Zweifel lassen.

Allein etwas anders ist es mit Werken der Tonkunst, zumal mit reinen Werken der Tonkunst — die kein Text, keine Pantomime begleitet. Hier herrscht zwar Fülle, uud unsre Empfindungen werden gewaltiger bewegt, stärker umfaßt, aber eine ziemliche Zeit wird ihre Magnetnadel schwanken, ehe sie sich ent-

schließt, wohin sie ihre Richtung nehmen soll.

Dieses ist bey Pantomimenmusiken, bey Charaktersymphonien, und den unglücklichen musikalischen Malereyen der entschiedenste Fall; wenn uns kein Text, keine Nachricht, oder keine als Text begleitende Handlung, die Töne erläutert.

Man besuche eine Probe von einer Pantomime, die der Orchester-Direktor bloß mit den Musikern hält, ohne begleitendes Theaterspiel, und unmöglich wird man im Stande seyn zu errathen, was mit allem Aufwande von Charakteristik der Tonsetzer eigentlich ausdrücken wolle, wenn man den Inhalt der Pantomime gar nicht kennt; und vergebens mag sich der Komponist bemühen, den

Aufgang der Sonne in Tönen zu mahlen, wir werden nicht wissen, was seine aufsteigenden Noten sagen wollen, wenn uns die Dekoration die Töne nicht erklärt.

Die Musik kann zwar Handlungen und Worte begleiten, aber zu ihrer Verständlichkeit trägt sie nichts bey. Man wird die Pantomime eines Schauspielers auch ohne die sie begleitende charakteristische Musik vollkommen verstehen, aber nicht umgekehrt. Die Fülle der Musik kann wohl die Empfindung der Klarheit der Mimik und Malerey verstärken, und erheben, eben weil sie Fülle hat, aber deutlicher machen wird sie letztere nie.

Der Musiker muß erst den Charakter im Tonstück suchen, ehe er ihn aus demselben sprechen lassen kann.

Jedes Tonstück muß als Kunstwerk seinen bezeichnenden Charakter haben. Nun frage ich jeden praktischen Musiker: ob er einer Symphonie, z. B. einem Quartett, aus seiner Ueberschrift des Tempo, den unterlegten Signaturen, u. s. f. sogleich ihren Charakter absehen kann, oder, ob er nicht erst, nachdem er es ein- oder mehrmal durchgespielt, den passenden Ausdruck findet, und bald am Tempo, bald an Stärke und Schwäche des Vortrags, bald abnimmt, bald zugiebt, bis ihm sein Gefühl sagt: nun möchte das Ding allenfalls im Vortrage richtig seyn.

Die Vorschriften der musikalischen Darstellung sind zu allgemein, und jedes Tempo, jede Signatur ist noch einer unendlichen Menge von Nuançen fähig, welche doch erst eigentlich das Bezeichnen-

de des Stückes geben, und daß mit den Worten: Allegro, Presto, Adagio, u. s. w. der Charakter eines Stücks noch lange nicht bestimmt sey? Darüber wird man mir hoffentlich den Beweis erlassen.

Alle Vorträge ohne Proben, oder sogenannte Prima-vista-Konzerte liefern, zumal bey einem uneingespielten Orchester, lauter charakterlose Stücke; weil die Darsteller selbst die Wirkung des vorzutragenden Stücks noch nicht kennen; die Probe hingegen sie belehrt, ob sie den Sinn des Tonsetzers getroffen haben, oder nicht.

Von gleicher Unbestimmtheit, wie die Ueberschriften des Zeitmaaßes, ist der Eindruck, den ein Tonstück auf seine individuellen Theilnehmer macht.

Ich sage nichts neues, wenn ich die

verschiedne Mensuren des Allegro bey verschiedenen Orchestern, und zu verschiedenen Zeiten anführe. In mancher Kapelle grenzt es ans Andante, in mancher ans Presto, Prestissimo. Alle Tonstücke älterer Komponisten müssen gewöhnlich in langsamern Zeitmaaße genommen, und würden ganz und gar unverständlich werden, wenn man sie gleich Werken neuerer Tonkünstler, welche mehr auf die Fertigkeit der Spieler rechnen, abjagen wollte, und der Musikdirektor eines auf neue Sachen eingespielten Orchesters, kann mit gutem Fug seinen Leuten da Andante vorschreiben, wo der ältere Tonsetzer Allegro, Allegretto hingeschrieben hatte. Wer sich davon recht lebhaft überzeugen will, der nehme das erste beste Stück aus Vater Hillers Jagd, und trage es sich mit dem darüber stehenden Zeitmaaße so vor, wie man dieses Zeitmaaß gegenwär-

tig nimmt, und er wird mit Erstaunen alle Anmuth, an der jedes Stück dieses Hillerischen Meisterwerks so reichhaltig ist, gänzlich aus demselben verschwunden fühlen.

Wie verschieden wirkt eine Symphonie auf die verschiedenen Theilnehmer, Musiker sowohl als Zuhörer? Man mache die Probe, lege eine Symphonie auf, lasse sie durchspielen, und frage dann jedes Individuum, welchen Eindruck das Stück auf dasselbe gemacht habe? hundert ist gegen eins zu wetten, jedes wird ihm eine ganz verschiedene Wirkung zuschreiben. Billig nehme ich hier jene Werke aus, die sich gleich in ihren ersten Akkorden in scharfen Umrissen ankündigen, und das Gefühl imponirender Größe, des Entsetzens, wie die Ouverturen von der Zauberflöte und Dom Juan, in der er-

sten Note außer Zweifel setzen; und dennoch muß man mir zugeben, daß selbst auch hier Mißgriffe in Hinsicht des Vortrags geschehen können; aber zum Beleg für meinen Satz rechne ich besonders jene Gattung von sentimenteller Musik, die ein ganz eigenthümliches Schwanken des Gefühls, welches bald ans Schwermüthige, bald ans Weinerliche streift, charakterisirt, wie die mehrsten Romanzen und Balladen, vorzüglich französischer Tonkünstler z. B. die Arie: Ascouta d'Jeannetto, aus den beyden Savoyarden, „eine kleine übsche Mädken", aus derselben Oper, „bald entweicht die nächt'ge Hülle", aus Raul Kreki, von d'Allaygrak, die Romanze un pauvre petit Savoyard, aus dem Wasserträger von Cherubini, nnd so manche von Gretri, Gossek, Jadin, und andern; selbst manche Ouverture berühmter deutscher

Tonkünstler läßt sich nicht gleich auf die ersten Sätze entschieden behandeln, so wie zum Beyspiel die zur Kamilla, welche durchs ganze Adagio und selbst noch mehrere Takte in den Allegrosatz ihre innere Meynung nur errathen läßt, ehe sie ihre Zuhörer auf einen festen Standpunkt führt.

Nun erhält doch erst durch das wiedertönende Gefühl der Darsteller, das Tonstück seinen jedesmaligen bestimmten Charakter. Dieser vom Verfasser für die Darstellung nur angedeutete Charakter muß aber ein einziger, bestimmter seyn. Soll er dieses, so kann er nicht dem Gefühl jedes Einzelnen überlassen werden. Denn wollte in einem vollen Orchester jedes einzelne Mitglied das Stück nach seiner individuellen Empfindung vortragen, so würde man vor lauter Charakte-

ristikern bald am Ganzen keinen Charakter mehr erkennen. Es muß also mit feinem Sinn die Hauptidee jedes Tonstücks aufgesucht und dieses derselben konsequent ausgeführt werden.

Da nun bey der Darstellung eines musikalischen Kunstwerks zweyerley Hauptforderungen zu befriedigen, folglich zweyerley Hauptschwierigkeiten zu überwinden sind, die des Mechanismus, und die des Gefühls, die Forderungen der Kunst und des Geschmacks — und da eine Anzahl von Individuen ihre von einander so verschiedenen Fertigkeits- und Empfindungsgrade der Leitung eines Einzigen überträgt, der sorgen muß, daß zum Hervorbringen einer bestimmten einzigen Wirkung sich diese verschiedenen Fertigkeits- und Empfindungsgrade in einen einzigen mechanischen Körper vereinigen, so

möchte wohl eben dieser Einzige, unter dem wir den Musikdirektor verstehen, nicht der Unwichtigste, und sein Geschäft leicht das Umfassendste von allen seyn.

Musikdirektion wäre demnach die sorgfältigste Leitung mehrerer vereinigten musikalischen Individuen, zu einer, dem Ideal seines Verfassers vollkommen entsprechenden Darstellung eines musikalischen Kunstwerks.

II.

Erfodernisse eines Musikdirektors, (aus dem Vorhergehenden entwickelt.)

Nach diesem Begriffe von Msikdirektion ergiebt sich, daß zu einem Musikdirektor weit mehr erfordert werde, als die bloß mechanische Kunst des Darstellens. Denn, da den musikalischen Kunstwerken, wenn sie ihre bestimmte Wirkung hervorbringen sollen, mit ihrer bloß mechanischen Darstellung nicht Genüge geleistet werden kann, so versteht sich,

daß der, welcher sich von seiner Darstellung die verlangte Wirkung versprechen will, sich vollkommen in den Stand setze, auf dem er den gewünschten Effekt erlangen kann. Er muß also mehr wissen, als die mechanischen Schwierigkeiten seiner Kunst zu überwinden. Denn so wenig, als bloße mechanische Geschicklichkeit im Schnitzen und Malen den Bildner und Maler macht, wenn schon er ohne dieselben nicht denkbar ist, so wenig langt ein Musikdirektor mit Takt und Behandlung eines Instruments aus.

Figuren wird der mechanische Künstler allerdings zeichnen und schnitzen, aber wenn er mit seinem Mechanism die Regeln der Aesthetik nicht zu verbinden versteht, oder ein gebornes Genie ist, wird er vergebens um die Produktion eines Kunstwerks ringen, alle seine Wer-

ke werden den Charakter der Kraftlosigkeit ihres Verfassers an der Stirne tragen. Der Musikus soll ungewöhliche Fertigkeit auf seinem Instrumente haben, soll unverbesserlich Takt halten, und unter Anführung eines guten Direktors das Seinige treulich zum Vortrage eines Tonstücks beytragen, daraus folgt noch lange nicht, daß er selbst im Stande sey, den Vortrag eines solchen Werks zu dirigiren. Alle Fertigkeiten, die wir in der Musik gewöhnlich erlernen, sind mechanische Fertigkeiten, und zur Darstellung unentbehrlich, aber sie geben uns noch immer nicht das Bezeichnende, mit dem wir die Kunstwerke in ihrer Eigenthümlichkeit darstellen müssen, wenn aus ihnen das gelungene Bestreben ihres Verfassers, auf ein bestimmtes Gefühl hinzuarbeiten, hervorleuchten soll.

Vom Kritiker von Profession verlangen wir schon, daß er die Geschicklichkeit besitze, ein Kunstwerk derselben Gattung hervorzubringen, daß er beurtheilt, oder wenn er auch nicht ausübender Künstler sey, doch mit allen Regeln und Bedingungen einer vollkommenen Darstellung so vertraut sey, daß er sie jedesmal bestimmt anwenden, daß er sich, beym kritischen Anblick eines zu beurtheilenden Kunstwerks, sogleich in die Verhältnisse seines Verfassers denken könne. Hier aber ist nur noch immer bloß von Würdigung eines Kunstwerks die Rede, und diese trägt weder zur vollkommenen Darstellung desselben, noch zur wesentlichen Verbesserung etwas bey. Ein beurtheiltes Bild, ein rezensirtes Buch wird darum nicht besser und nicht schlechter, und alle Kritik bezieht sich immer nur auf das geäußerte Gefallen oder Mißfallen an ei-

nem Kunstprodukte, das der Beurtheiler mit Gründen unterlegt. Dieses Urtheil ist ganz unabhängig vom Produkte, über welches es gefällt wird, und ein schlechtes Buch wird durch alles Posaunen der Rezensionen kein vortreffliches, so wie es durch den Tadel derselben auch seinen Werth nicht verlieren kann, blieb er auch eine Zeitlang verborgen und würde erst später erkannt; eine Schmiralie, bleibt eine Schmiralie, und wenn man noch so viel zu ihrem Lobe sagen wollte, so wie sich Meisterwerke mit eigner innerer Kraft über jeden Tadel erheben, und in jedem Zeitalter ihren Werth behaupten. —

Nicht so mit den Werken der Tonkunst, sobald sich die Kritik eines andern thätig im Werke des Verfassers äußert. Der Darsteller einer Komposition kann

jeden Eindruck, den sich der Komponist von seiner Arbeit versprach, in der Darstellung vernichten, das Stück so unkenntlich machen, daß der Verfasser selbst Mühe haben würde, es wieder zu erkennen, so wie er es im Gegentheile durch vortheilhafte Darstellung weit über seine Bestimmung erheben kann. Die Wahrheit dieses Satzes beweist sich stündlich, wenn man Gelegenheit hat, zu beobachten, was ein talentvoller Schauspieler, mit allen Regeln seiner Kunst vertraut, ein Iffland z. B. aus der kleinsten, oft unbedeutendsten Rolle zu machen weiß, wie er Züge hinein zu legen versteht, an die der Verfasser oft selbst nicht dachte, und wie im Gegentheil ein schlechter Schauspieler die schönste Rolle verderbt, daß der Verfasser uns dauert, der, wie Lessing einstens sich ausdrückte, sein Kind am Galgen wie-

der findet. Kaum brauche ich zu erwähnen daß ein geschickter Tonkünstler in das trivialste Stück so viel Grazie legen kann, daß man ein Meisterwerk zu hören glaubt, so wie der schlechte Spieler die delikateste Komposition zur Bierhaus-Melodie herabwürdigen kann.

Man stelle ein Gemälde hin, wo man will, in eine Dorfkirche, auf einen Schenksaal oder die Gallerie eines Fürsten, nie wird es seinen eigenthümlichen Charakter verläugnen, und weder der Ort noch der Besitzer können es verschönern oder seinen Werth vermindern, das Bild bleibt wie es ist, ob es ein Kunstmaler besitzt, oder ein Bauer statt einer Tapete gebraucht. Aber man vernehme ein Mozartisches Kunstwerk von einem Hoforchester, und höre dieselbe auf der Scheuntenne von Dorf-Kommödianten

und einem ihnen würdigen Orchester, man wird dem Tonsetzer gewiß das tiefste Mitleid nicht versagen können, der mit seinem Werke unter die Hände der Straßenräuber fiel. —

Der Tonsetzer arbeitet seine Partitur aus, giebt alle nöthigen Vorschriften ihres Gefallens an — aber den eigentlichen Genuß des Kunstwerks bereitet doch nur immer der Musiker, der es vorträgt.

Die wenigsten Zuhörer, wenn sie eine Musik beurtheilen, sind im Stande, die gute Idee des Tonsetzers von der schlechten Ausführung des Musikers zu unterscheiden. Ihr Urtheil gründet sich bloß auf den Eindruck, den die Aufführung auf ihre Gehör-Organe machte.

Hat nun der Verfertiger eines schönen Kunstwerks die unerläßliche Pflicht, alles anzuwenden, daß sein Werk den Sinnen schmeichle, (welches in der Darstellung geschieht,) muß der Maler alle Sorgfalt auf Wahrheit des Ausdrucks, Richtigkeit der Zeichnung, Leben des Kolorits, Aesthetik des darzustellenden Gegenstandes verwenden, so liegt dem Tonkünstler gleiche Sorgfalt ob, reine Harmonie, schöne Melodie und edeln Ausdruck seinem Werk zu geben, und der darstellende Musiker hat alles anzuwenden, jene bedingten Vorschriften des Wohlgefallens nicht zu verletzen.

Das erste Erfoderniß eines guten Musikdirektors, den die Leitung mehrerer Musiker zur vereinten Wirkung vertraut wird, ist also wohl ein gutes Darstellungs-Vermögen, ein schnell und richtig

auffassender Geist, die innere Schönheiten jedes musikalischen Kunstwerks aufzufassen, und seinen Charakter aufzufinden, diesen so treu dem Zuhörer in der Darstellung wiederzugeben, daß der Zweck des Komponisten erreicht werde.

Dieses Talent wird so unablässig zum guten Musikdirektor erfodert, als musikalisches Genie und die Regeln des Generalbasses zum Komponisten, und ein Musikdirektor ist ohne dieses so wenig fähig, die Schönheiten der Musik zu empfinden, als ein Tauber — man kann ihn mit Recht ästhetisch taub nennen.

Wie der junge Künstler dieses Talent an sich erkennen, wie er es nähren und ausbilden soll? davon in der Folge.

Einige haben behauptet, man könne

ein guter Musikdirektor seyn, ohne eben ein Instrument als Virtuos behandeln zu können.

Unbedingt möchte ich diese Behauptung nicht annehmen. Ich weiß wohl, daß zu einem guten Orchesterspieler eben kein Virtuos erfodert wird, und daß die Launen solcher Künstler, wenn man sie zum Totaleindrucke in einem Orchester vereinigen wollte, mehr Unglück, als Harmonie anrichten würden. Allein auf der andern Seite wird man mir eben so willig zugeben, daß mit der Ausbildung der musikalischen Fähigkeit, der musikalische Sinn verhältnißmäßig fortschreite. Wenn also das musikalische Organ — das einzige Werkzeug der Darstellung musikalischer Gefühle, durch den verfeinten Mechanismus vervollkommenet wird, so muß mit vermehrter

Fähigkeit zur Darstellung, letztere selbst vollkommener werden.

Der Musikus, der sich begnügt, nur eine mäßige Fertigkeit zu erlangen, kann unmöglich den Willen haben, sich einen guten Vortrag zu erwerben, und der Musikdirecktor, der mit seiner kratzenden Orchestergeige die sanften Töne seines eignen Orchesters unterbrechen kann, ohne vor sich selbst zu erröthen, verdient gewiß nicht an der Spitze desselben zu stehen.

Der Mechanismus der Musik giebt bey seiner Uebung zugleich dem Gehör und Gefühl eine gewisse Fertigkeit des schnellern Auffassens und Darstellens der Empfindungen, die uns aus Tönen ansprechen.

Dieselbe Delikatesse, die der Musikdirektor von den Musikern seines Orchesters fodert, darf an ihm nicht vermißt werden. Und wird bey der Kritik eines guten Musikdirektors einmal angenommen, daß er den Vortrag seines Orchesters leiten müsse, so versteht sich wohl von selbst, daß der, welcher andre leiten soll, des Weges selbst kundig seyn, und alle mechanischen Schwierigkeiten selbst überwinden müsse, die er andern überwinden lehren soll. Der Musikdirektor soll in Hinsicht der Darstellung seinen Musikern als Lehrer, als Muster dienen, er soll gewissermaßen das Ziel der Vollkommenheit besitzen, nach dem die ihm Untergebenen ringen.

Die Musik theilt sich in die schaffende und darstellende ein. Dem darstellenden Musikus ist die Darstellung selbst das

höchste Ziel seiner Kunst, die Komposition bleibt ihm ein gänzlich unbekanntes Land. Wie viele reisende Virtuosen trifft man, die bey aller Delikatesse des Vortrags, bey aller Präzision der Darstellung nicht im Stande sind, ein Generalbaßexempel von zwey Stanzen auszusetzen?

Der Musikdirektor, zu dem man das Vertrauen hegt, daß er vollkommener sey, als jene, die seiner Leitung anvertraut wurden, hat gewissermaßen die Pflicht, dieses Vertrauen bey seinen Untergebenen durch Vollkommenheit im darstellenden Theile der Musik zu rechtfertigen.

Und wenn er der geschickteste Kontrapubtist wäre, die Musik in ihrem ganzen Umfange kennte, so bleibt diese Sei-

te seiner Kenntnisse von seinem Orchester gänzlich unbeachtet. Diese Leute urtheilen nur nach dem, was sie kennen, und können unmöglich das würdigen, wovon sie keine deutlichen Begriffe haben. Musik erlangt bey ihnen den höchsten Gipfel in der Fertigkeit der Darstellung, und der Preiß, nach dem sie ringen, ist der höchste. Was von ihnen verlangt wird, das glauben sie mit allem Rechte von dem doppelt fodern zu können, der ihnen vorgesetzt wird. Die Theorie der Kunst wird bey ihnen wenig beachtet, da sie keinen andern Maaßstab anlegen können, als den ihrigen. Die Schätzung eines Musikdirektors besteht bey ihnen größtentheils in seiner individuellen Geschicklichkeit in Behandlung seines Instruments. Die Erfahrung rechtfertigt meine Behauptung, und jeder, der nur einigermaßen Bekannt-

schaft im Orchester hat, wird sie gemacht haben. So wie nur der Gelehrte dem Gelehrten die gebührende Gerechtigkeit in Anerkennung seiner Verdienste wiederfahren läßt, so schätzt der Musiker nur den, der Meister seines Instruments ist. Man kann der größte Theoretiker in der Kunst seyn, man kann über die Musik die interessantesten Werke geschrieben haben, und vom ausübenden Musikus, der außer seinem Instrumente nichts von der Musik weiß, dennoch nur sehr gleichgültig behandelt werden, daß selbst das spielende Anerkennen seines Verdienstes in eine Art stolzen Herabblickens übergeht, was dem Gelehrten mehr verdrießen, als Freude machen muß.

Wenn nun das Zutraun des Musikers dem Musikdirektor zur gelingenden Darstellung ein unentbehrliches Requisit

ist, und er sich dieses nur durch sichtbare Fähigkeiten, die jene beurtheilen können, erwerben kann, so darf er gewiß den Mechanismus seiner Kunst um so weniger vernachlässigen, als er ihm dreyfache Vortheile gewährt. Fertigkeit der Empfindung, Fertigkeit der Darstellung und Ansehn im Orchester.

Das Geschäft eines Musikdirektors ist mit der bloßen Aufführung eines Tonstücks noch lange nicht vollendet. In jeder mechanischen Kunst ist ein höherer Grad der Vollkommenheit denkbar, und es ist Pflicht des Musikdirektors, auf diese Vollkommenheit, von welcher jene der Darstellung — also Vollendung seines Kunstwerks — abhängt, um so mehr sein vorzüglichstes Augenmerk zu richten, da von ihm die vollendete Dar=

stellung des Kunstwerks selbst, und also das, was man von ihm und seinem Orchester verlangt, abhängt.

Der Musikdirektor muß für sein Orchester ein vollkommenes Muster seyn, und sich seinen Untergebenen in allen Fächern der Kunst schätzbar machen, und da am mehrsten, wo es am ersten im Stande ist, ihn zu bemessen, und sich ihm nachzubilden.

Die Fertigkeit in der Feinheit der Behandlung seines Instruments wird ihn selbst auf eine Menge neuer Vortheile des Vortrags leiten, mit denen er sein Orchester bereichern kann.

Nöthig ist es eben nicht, daß ein guter Orchesterdirektor ein eben so guter Komponist sey, allein auch diese Fähig-

keit vermißt man ungern an ihm — wenigstens muß er sich mit einer oder der andern guten Komposition beym Publikum legitimirt haben, daß er, der sich anmaßt, Werke der Tonkunst zu beurtheilen und nach seiner Beurtheilung vorzutragen, auch selbst im Stande sey, dergleichen zu schaffen.

Der Vortrag eines Musikstücks ist die vollkommenste Kritik desselben. Denn mit ihm spricht der Musikus zugleich aus, ob er das empfindet, was der Tonsetzer wollte, daß er fühle. Vorausgesetzt, daß er die gehörige mechanische Kunstfertigkeit besitze. Denn die Geige eines Anfängers wird bey allem Drange des Gefühls ihres Spielers nicht im Stande seyn, die Vollkommenheiten eines Mozartischen oder Haydnschen Quadro auszusprechen. Der Ausdruck des Spie-

lers charakterisirt die Richtigkeit seines Gefühls, das aus den Noten in ihm wirkt, und sich durch den Vortrag ausspricht. Die Kälte, mit der ein Musikus eine Symphonie abfertigt, die Wärme, mit der er bey einem ausdrucksvollen Adagio in ziehenden Noten verweilt, als könnte er sich von diesen, gleich von dem angenehmen Gefühle, das sie konstituiren, nicht loswinden, giebt dem Zuhörer den deutlichsten Begriff von den Empfindungen, die das Tonstück in dem Musiker erregt. Da die Regeln der Ausführung sich als das Bezeichnende der Komposition aus dieser herausheben, so muß der Darsteller, um dieses Bezeichnende desto leichter aufzufinden, und wieder zu geben, mit den konstituirenden Regeln vertraut seyn, er muß sich in der Lage befinden, oder wenigstens einmal in derselben befunden haben, in welcher der

Tonsetzer seiner Seele heißeste Empfindungen in schulgerechte Noten ausströmen läßt, er muß den Mechanismus der Komposition und seine Schwierigkeiten kennen, um ihnen bey der Darstellung zu begegnen, und durch Geschicklichkeit in derselben zu verbergen.

Wie oft erhöht ein geschickter Musikdirektor die Wirkung eines Tonstücks durch Berichtigung des Zeitmaßes, Ausdrucks, Vortrags, u. s. w. Er würde es nicht können, wär er minder vertraut mit den Mysterien der musikalischen Schöpfung, wenigstens könnte er seinen Veränderungen nicht die Gewißheit ihres Effekts zusichern, der sich dann nur auf ein schwankendes Haschen verließ, das mit keinen Regeln belegt werden könnte.

Da dem Musikdirektor auch die

Pflicht obliegt, Fehler der Abschreiber in den Partituren zu verbessern, und solche Verbesserungen ohne Kenntniß des Generalbasses und den Regeln des reinen Satzes nicht wohl denkbar sind, so wird dieser Zweig des musikalischen Wissens ihm desto unentbehrlicher.

Weder der vollendete Mechanismus in der Darstellung, noch die bloßen Regeln der Setzkunst allein, bilden den vollendeten Künstler. Es wird vielmehr zu diesen beyden ausgebildeten Fähigkeiten noch eine dritte zur unabläßigen Bedingniß gemacht — Aesthetik der Tonkunst, vollkommener Besitz der Regeln des Schönen und Erhabenen seiner Kunst. Der, welcher bloß beym Mechanism in beyden Theilen seines Wissens stehen bleibt, ist nur ein gemeiner Künstler, oder verdient den Namen eines Künst=

lers gar nicht. Der Künstler muß über seine Kunst denken und wissen, was andere über dieselbe gedacht haben, er muß Geschmack mit der Regel der Kunst und ihrem Mechanism verbinden.

Daß ein feiner Sinn, ein reizbares Organ für die Schönheiten seiner Kunst die glückliche Aussteuer der Natur beym Tonkünstler seyn müsse, ohne welche er ästhetisch taub bleiben würde, brauche ich wohl kaum noch zu erinnern. Wem die Natur jene Empfänglichkeit und den umfassenden Geist für die Schönheiten ihrer Kunst versagte, der bescheide sich nur von selbst — nie ist er der Weihe der Musen würdig, und die himmlischen Harmonieen eines Mozart und Cherubini sind für ihn, was die Statuen Roms für das Aug des Vandalen — Holz und Stein.

Hier wäre eigentlich der schicklichste Platz, von Bildung des Musikers zu sprechen. Allein ich müßte ein ganzes Werk schreiben um mich über diesen so interessanten Punkt der ästhetischen Künstler-Bildung rein auszusprechen, also in Hinsicht auf den Musikdirektor nur dieses Wenige.

Daß der Musikdirektor wirklich musikalischen Genius besitzen müsse, wird man mir aufs Wort glauben, und eben so gut, daß ein bloßer Musikus eines Orchesters nur bloß ein guter musikalischer Kopf zu seyn brauche, der sich vom musikalischen Genie seines Musikdirektors gehörig leiten lasse, und bey gehöriger Leitung desselben mitwirke zur Schöpfung einer meisterhaften, genialischen Darstellung.

Zur Bildung des musikalischen Genie eines Musikdirektors wird also, wie zu jedem andern erfodert, daß es **sich verstehen und aussprechen lerne**, oder **daß er viel sehe und viel mache.**

Erfahrung bildet hier, so wie in jeder andern Kunst, den Meister. Es ist demnach nöthig, daß ein junger Musikdirektor, sobald sich seine Neigung für die Kunst entscheidend äußert, unter solche Umstände versetzt werde, welche seiner Ausbildung günstig sind, und dieselbe befördern. Hiezu ist nichts geschickter, als die Leitung eines vorzüglichen Meisters in der Kunst, bey einem bedeutenden Orchester, der bey ausgebreiteter Kenntniß in seinem Fache und seinem Kunstgefühl zugleich den guten Willen: seinem Schüler

nützlich zu werden, mit einer lebhaften Darstellungsgabe verbindet.

Das fleißige Zuhören bey musikalischen Darstellungen, und dann das Nachlesen der Partituren sind wohl unstreitig die zweckmäßigsten Mittel. Dabey verbinde man deklamatorischen Vortrag, damit die innern Empfindungen sich desto reiner aussprechen lernen. Dazu ist nichts vortheilhafter, als das Lesen guter Dichter, zumal jener, deren Phantasie glühend fortreißt, und zugleich glänzend ausmalt, wie Schiller, Göthe, Mathisson, Salis, Klopstock.

Deklamation ist Pronuntiation des innern Gefühls, das uns aus einem Kunstwerke anspricht. So giebt der Schauspieler, wenn er richtig deklamirt, uns das Gefühl wieder, welches der Dichter in

die Stelle legte; erregt er mit seiner Deklamation in uns dasselbe Gefühl, das wir bey der Stelle haben wollten, oder, trifft die Empfindung über dieser beym Deklamiren mit der, die wir beym Lesen hatten, überein, so sagt man: der Künstler habe Wahrheit in seiner Deklamation gezeigt. Musikalischer Vortrag ist nichts anders als Deklamation, nur daß sie sich nicht des Sprachorgans, sondern der mechanischen Fertigkeit auf einem Instrumente bedient, welches die Stelle des Sprachorgans ersetzt. Dieselbe Wahrheit der Deklamation, welche sich in dem Vortrage eines Gedichts äußert, wird auch bey dem einer Musik erfodert. Die Seele muß ganz von Gefühl durchdrungen seyn, daß der Ueberfluß desselben die Reproduktions-Kraft der Darstellenden Gefühlsäußerungen werde.

Dieses ist zugleich das sicherste Kennzeichen eines musikalischen Genies. Es wird gerührt, hingerissen — schnell gerührt, und faßt die Gefühle, die aus dem Gegenstand sprechen, schnell auf. Die Flamme, die im Geiste lodert, wird vom Anschaun der Werke ähnlicher Geister genährt, und mächtiger entzündet.

„Frage nicht lange, junger Künstler, was Genie sey? Fühlst du den göttlichen Funken in dir, so eile, fliehe nach Rom, nach Neapel, höre die Meisterwerke eines Leo, Durante, Jomalli. Wirst du gerührt, füllen sich deine Augen mit Thränen, wirst es dich hin und her, so ergreife den Augenblick und arbeite, die Werke jener Meister; der Genius, der aus ihren Werken spricht, wird dich zu gleichen Arbeiten begeistern. Bleibst du aber ruhig, gehen die Töne

kalt an deinem Ohr vorüber, weiß dein Genius dir gar nichts zu sagen, ist dir es gleichgültig, ob die Musik beginne oder vollende, dann ergreife getrost ein anderes Gewerbe, für Arbeiten des Genies bist du verloren, du bist ein gemeiner Mensch."

Der gewöhnliche Mensch geht kalt an Schönheiten der Kunst vorüber. Er fühlt wenig oder gar nichts, und seine Empfindungen lösen sich nur in ein finstres unbestimmtes Gefühl auf, das sich nicht weiter erklären läßt, dessen Quellen nicht angegeben werden können.

Der innere Sinn der Kunst muß mit dem äußern geweckt werden.

Zeitig mache der Lehrer seinen Schü-

ler auf die vorzüglichsten Kunstschönheiten aufmerksam, lasse sie an denselben selbst studiren, nachahmen, zergliedern, erklären, wenn er Reproduktionskraft aus dem innern Sinne seiner Empfindungen entwickeln will.

Das wahre Genie ist umfassend. Alles, was schön ist, erregt sein Interesse, und Werke der Baukunst, Malerey, Bildnerey, Dichtung, wirken verhältnißmäßig eben so wohlthätig auf dasselbe, als Töne. Die Kunst im Allgemeinen ist seine große Schule, aus der es die Begriffe von einer Klasse in die andere überträgt.

Die Majestät, die den jungen Künstler aus dem stillerhabenen Tempelbaue, die Harmonie, die ihn aus ernsten Säulen-Hallen anspricht, wird sich in Tönen

wieder aussprechen, der Schmerz eines Laokoon, das stille Sehnen einer Heloise wird sich ihm in Akkorden versinnlichen, und aus neugeschaffenen Melodieen wiedertönen.

So malt der Dichter die beobachteten Szenen des Lebens, der Maler befestigt sie auf die Leinwand, und der Mimiker, der ununterbrochen den Menschen beobachtet, stellt ihn in seiner Kunst mit derselben Klarheit und Fülle dar, als wir ihn im Leben erblicken. Die Dichtungen begeistern den Maler, so wie seine Werke den Dichter mit neuen Empfindungen beseelen, die er in seinen Stanzen ausströmen läßt. *)

*) Haydn, erzählt man, habe in seinem Zimmer Bilder, welche verschiedne Gefühle versinnlichen, Liebe, Freundschaft, Schmerz; unter jedem einige Takte,

Studium der schönen Wissenschaften, Philosophie der Kunst, sey also des werdenden Tonkünstlers stete Begleiterin.

Wir sind in unserm Zeitalter so glücklich, eine Anzahl guter Werke über die Kunst zu besitzen, und befinden uns nicht mehr in dem traurigen Zustande, den ein italiänischer Gelehrter schildert, daß jene, welche über Musik schrieben, die Kunst nicht in ihrer Ausübung kennten, und jene, die sie übten, nicht darüber zu schreiben verständen. Forkel, D'Alembert, Heinze, Sulzer, der verdienstvolle Kapellmeister Reichardt, und mehrere andere haben uns in ihren Werken einen Schatz von Kenntnissen und Ansichten der Kunst aufgestellt, die der

welche das musikalische Gefühl der gemalten Darstellung bezeichnen. —

denkende Künstler unmöglich unbeachtet lassen darf.

Jede schöne Kunst trägt verhältnißmäßig zur Entwickelung des Genies im Einzelnen bey.

Jedes schöne Kunstwerk pronunzirt ein Gefühl, das sich in ihm ausspricht. Das Anschaun des Kunstwerks erregt das Gefühl, und dieses wiederholte Erregen der verschiedenen Empfindungen schafft in der Seele des Künstlers eine gewisse Mechanik des Geistes, schnell jedes Gefühl aufzufassen, und eben so schnell in der Folge in den Darstellungen desselben zu wechseln.

Der Besuch erhabener Gebäude, malerischer Landschaften, großer Trauerspiele, das Schauen der Meisterwerke der

Maler- und Bildnerkunst, wird den Sinn der melodischen Darstellung nähren, und von jeder einzelnen Kunst die Farben leihen zum musikalischen Bilde. Der Abdruck der Empfindungen ist sich in seiner Wirkung gleich, nur die Formen, deren er sich zur Darstellung bedient, sind verschieden.

Der Geist muß frey seyn, wenn er Werke der freyen Schöpfung hervorbringen soll, und diese Freyheit muß sich auf die Verhältnisse des Künstlers beziehen, ohne die Schranken der wahren Sittlichkeit zu überschreiten, denn auch diese befördert die Entwickelung des Genies.

Der Lehrer, der seinen Zögling bloß mit den Regeln des reinen Satzes und

der ausübenden Darstellung beschäftigen wollte, würde zur eigentlichen Entwickelung des musikalischen Talents nur sehr beschränkte Beyträge liefern können.

Wahr ists — das Genie äußert sich von selbst, und kann nicht erlernt, nicht gelehrt, — aber doch unter Umstände versetzt werden, die seiner Entwickelung mehr oder minder günstig sind. Und dieses ist eigentlich alles, was der Lehrer an seinem Lehrlinge thun kann.

Im Anfange des Unterrichts, zumal in frühern Jahren, wo sich die genialische Kraft nur sehr schwach oder gar nicht äußert, wo sich das Genie vom bloß guten Kopfe noch nicht unterscheidet, kann der Lehrer zu seiner Entwickelung nur in so fern beytragen, als er es nur nicht unterdrückt. Er muß also

nur aufs Ungewisse hinarbeiten, und von der Wirkung seines genialischen Unterrichts auf das mehr oder mindere Vorhandenseyn des Genies schließen. Der Lehrling werde demnach anfangs auf die vorzüglichsten Schönheiten der Kunst aufmerksam gemacht. Wirken sie in ihm, so zeigt sich der Funke des vorhandenen Genies *) in einer allmählich erwachenden Neigung, sich am Anschaun ähnlicher Kunstwerke zu nähren.

*) Hieraus läßt sich jedoch nicht apodiktisch schließen, daß das bloß stille Bewundern, das ruhige Genießen eines Kunstwerks, ohne deklamatorische Ausbrüche, Mangel an vorhandenem Genie, oder Zeichen des nichtvorhandenen sey, so wenig als man von der deklamatorischen Exstase auf wirklich vorhandenes schließen kann.

Absichtlich sage ich: in einer allmählich erwachenden Neigung. Das schnelle Ergriffenwerden ist ein trügerisches Zeichen, und kann oft auf Rechnung des Reizes der Neuheit geschrieben werden, auf den Eindruck, den das Kunstwerk macht. Dieser Eindruck aber kann vorübergehend seyn, wie bey vielen, welche beym Anblick eines vortrefflichen Gemäldes, beym Anhören einer schönen Musik entzückt werden, ohne deshalb sich wieder nach dem Eindrucke zurückzusehnen, oder den Wunsch zu nähren, ähnliche Wirkungen zu schaffen.

Allein das stille Bewundern, verbunden mit der Sehnsucht nach ähnlichen Genüssen, das emsige Ringen nach Gelegenheiten, den Geist mit Werken der Kunst zu nähren, das beständige Wohlgefallen, das unbe-

zwinglich wiederkehrt, wie die liebende Sehnsucht nach dem geliebten Gegenstande, ist das untrüglichste Zeichen vorhandenen Kunstsinnes. Aus ihm allein geht das gelingende Bestreben hervor, ähnliche Kunstwerke zu schaffen, durch sie Schöpfer ähnlicher Gefühle bey andern zu werden.

Hat der Lehrer, der seinen Zögling im Anschaun der Kunstwerke bildete, dem Geist desselben seine Spur glücklich abgelauscht — dann ist es Zeit, alle Sorgfalt auf die glückliche Verfolgung seines Weges zu verwenden, oder die individuelle Neigung zu befördern, zu nähren, und alles aus dem Wege zu räumen, was ihrer Entwickelung hinderlich wär, sie gar unterdrücken könnte.

— Dieses ist Pflicht, die man gegen jeden menschlichen Geist beobachten sollte, um jeden in seinen von der Vorsehung angewiesenen Wirkungskreis zu stellen.

Nichts befördert die Entwickelung und Bildung des Genies mehr, als Beschäftigung mit den Werken der bildenden Künste, und der Musiker, der von einem schönen Gedicht nicht gerührt wird, war gewiß nie mehr, als ein musikalischer Handlanger. Der Sinn der Kunst muß sich in allen Empfindungen ausbilden, um alle aussprechen zu können.

Der junge Tonkünstler muß demnach beständig mit Kunstwerken jeder Art genährt werden. Gedichte, vorzüglich Gemälde von Leidenschaften und Gemüthsanlagen, Kritiken über Kunstwerke sind am besten geeigenschaftet, die Phantasie

zu beleben, Gefühle zu erregen, und die Urtheilskraft zu zeitigen.

Die Grammatik der Kunst, Generalbaß, Komposition, den Mechanismus des Vortrags, der einer beständigen Uebung unterworfen seyn muß, setzt man bey der musikalischen Bildung voraus.

Der innere Sinn der Kunst wird aber vorzüglich durch glückliche Vereinigung aller lyrischen Künste genährt und ausgebildet.

Ein guter Musikdirektor muß, so wie ein guter Tonsetzer, mit den vorzüglichsten Dichtern seiner Nation, wo möglich auch mit den benachbarten, vertraut seyn, die uns in Kultur der Dichtung vorangeschritten sind.

Er muß sein Auge in Anschauung plastischer Kunstwerke geübt, seine Phantasie gebildet, seine Urtheilskraft gezeitigt haben.

Je mehr der Künstler auf seine Kunst beziehen kann, je umfassender wird sein Wirkungskreis, und das Darstellungsvermögen des Künstlers wächst mit der Menge der erhaltenen Darstellungen.

Studium der Werke seiner Kunst mit angewendeter Kritik anderer und Berichtigung dieser mit dem Takt seiner eignen Empfindung trägt unendlich viel zur Selbstbildung bey. Nur muß das Studium fremder Kritiken nicht dem des Kunstwerks selbst vorangehen, um den Geist mit ihrem Ansehn in seiner eignen Freyheit zu binden. Desto nützlicher sind die nachherigen Vergleichungen

derselben mit unsrer eigenen, und die wechselseitigen Berichtigungen.

Der Uebung seines Instruments im Orchester sowohl als einzeln, die genaue Kenntniß jedes andern Instruments, wenn letztere auch nicht praktisch werden kann, brauche ich wohl kaum zu erwähnen.

Daß in der Musik, so wie in jeder bildenden Kunst, jeder Stillstand nachtheilig und zum Rückschritt werde, daß der Künstler bis an den letzten Augenblick seiner Künstlerlaufbahn nach Vollendung ringen, und sein Leben ein beständiges Studium seiner Kunst seyn müsse, versteht sich von selbst.

Alles kann man nicht studiren, und vielen Kunstwerken verstattet unser be-

schränkte Raum nur einen flüchtigen Ueberblick. Daraus folgt aber nicht, daß man das, was man nicht gründlich studiren könne, gänzlich unbeachtet lassen müsse; nein! auch der bloße Ueberblick gewährt gewisse anschauliche Kenntnisse, die trotz ihrer Oberflächlichkeit an dem Künstler nicht gern vermißt werden. — Diese oberflächlichen Kenntnisse geben wenigstens Gelegenheit zu fernerem Studium für die Folge, und bilden eine eigne Zusammenstellung, die zu einer Menge weiterer Nachforschungen Anlaß giebt.

Alles, was zur Kultur des Genies beyträgt, darf bey der Bildung des musikalischen Genies um so weniger vernachlässigt werden, je mehr die Kunst Fülle hat, und in dieser ihrer Fülle umfassend ist. Umgang mit der feinen Welt,

der so wesentlich vortheilhaften Einfluß auf die Bildung jedes Künstlers hat, vorzüglich mit dem gebildetern Theile des schönen Geschlechts, ist vorzüglich jungen Zöglingen der Tonkunst zu empfehlen.

Das rohe Genie, wenn es, wie es seine Bildung erfodert, Freyheit hat, die gar zu leicht in Zügellosigkeit seines Besitzers ausartet, muß sich in feinem und sittlichen Umgange in eine gefällige Form passen, sonst wird es gar zu leicht verwildern, und unser Zeitalter ist nicht mehr so nachsichtsvoll, wie die frühern, welche dem großen Genie die größten Unsittlichkeiten verziehen, weil — es ein Genie war. Rohe Sitten, Immoralität, und selbst das gleichgültige Hindeuten auf unsittliche Zweydeutigkeit des Charakters, bleibt allemal ein Schatten-

fleck des Künstlers, wie des Menschen. Hievor bewahrt der Umgang mit den Bessern des schönen Geschlechts und der Zutritt in gebildete Zirkel. Es ist und bleibt für den Menschenfreund eine unangenehme, für den Verehrer und Freund der Kunst aber immer eine ekelhafte Bemerkung: wenn er Künstler mit Stallknechtssitten kennen lernt. —

Der Jüngling demnach, der sich dem Studium der höhern Tonkunst widmet, suche, so viel als nur immer möglich, Umgang mit den Bessern seines Geschlechts, und vorzüglich der Damen. Der Nutzen für ihn als Künstler ist unverkennbar. In diesen Gesellschaften, wo feiner Ton mit ächtem Witz und Laune präsitirt, hebt sich der Mensch aus sich selbst heraus, fühlt, was in ihm liege, und bey dem Künstler wer-

den neue Ideen erweckt. Dieser feine Ton, dieser Anstand, der den gebildeten Menschen so vortheilhaft vor den gemeinen auszeichnet, erhebt ihn über das Gemeine, und giebt seinen Kenntnissen einen höhern Werth in ihrem Vortrage. Es ist traurig, wenn man oft den größten Künstler über seine Kunst mit der Eloquenz eines Schneiders sprechen hört, und seine Kunst selbst wird uns in seinem Vortrage, in seinem ganzen Benehmen ekelhaft. Der feine Sinn, der aus feinem Umgange anspricht, wird sich bald auf uns übertragen, und der Künstler gewinnt an Bildung, indem er sich als Menschen bildet. Der Musikdirektor ist überdies, vermöge seines Verhältnisses, genöthigt, mit Personen von feiner Erziehung umzugehen; er wird sich in solchen Verhältnissen immer linkisch benehmen, wie ein gemeiner Mu-

sikante, wenn ihm jene feine Bildung des Umgangs fehlt; auch gehört für den Posten eines Musikdirektors, zumal bey einer fürstlichen Kapelle, einem Hoftheater, eine gewisse Politik, die sich nur im Umgange mit Personen aus jener Sphäre lehrt.

Der Musikdirektor, der mit der vollkommenen Einsicht in seine Kunst zugleich auch guten Geschmack verbinden muß, hat die Pflicht, diesen vollkommen auszubilden, und sowohl in individueller Hinsicht auf seine Kunst, als auf alle andre lyrische Künste sich zu verbreiten. Nur aus der Verbindung aller lyrischen Künste entsteht ein vollkommen lyrisches Gefühl. Der Künstler, der nach Vollendung strebt, darf unmöglich die vollkommene Ausbildung seines Gefühls vernachlässigen.

Systemgeist, schneller Ueberblick und ein feiner geübter Sinn, der schnell jeden Ton in seiner umfassenden Wirkung auffaßt, sind unerläßliche Fähigkeiten, die ein Musikdirektor besitzen und bey sich ausbilden muß.

III.

Pflichten des Musikdirektors für die Bildung seines Orchesters.

Behandlung der Mitglieder in gesellschaftlicher und wissenschaftlicher Hinsicht.

Der geübteste Ballettmeister wird zum Stümper mit seiner Kunst, wenn er ein Ballet mit Krummen und Lahmen aufführen sollte; das Spiel des besten Schauspielers verderbt, wenn er unter Histrionen geschleudert, von keinem derselben verstanden wird, bey keinem sein

seines Spiel anzubringen vermag. So auch der beste Musikdirektor, wenn er mit rohen ungeübten und uneingestimmten (eingespielten) Musikern zu thun hat.

So lange die vollendete Darstellung eines Tonstücks von der Geschicklichkeit eines Einzigen, oder auch nur weniger Personen abhängt, läßt sich leicht ein glückliches Zusammentreffen der mechanischen Fertigkeit mit der Enträthselung des innern Sinnes des Kunstwerks erwarten. Anders verhält es sich bey einem vollen Orchester, wo die glückliche Wirkung eines Tonstücks der individuellen Geschicklichkeit mehrerer übertragen wird.

Ein guter Musikdirektor, der die gelungene Darstellung zum vorzüglichen Augenmerk seines Bemühens macht, und der nichts vernachlässigen darf, was sei-

ne Darstellung vollkommener macht, oder das Gelingen derselben vereitle oder vermindre, muß, will er seinen Zweck erreichen, das Mittel zu demselben so vollkommen auszubilden suchen, als es zur Erreichung seines Zweckes nöthig ist.

Nächst seiner eignen individuellen artistischen und aesthetischen Ausbildung, hat der Musikdirektor auch noch wesentliche Pflichten für die Bildung seines Orchesters.

Vereinte Wirkung erfodert vereinte Kräfte, vereinte Kräfte setzen eine harmonische Verbindung voraus, ohne welche keine vereinte Kraft denkbar ist.

Das vorzüglichste Augenmerk hat demnach ein Musikdirektor dahin zu richten, sein Orchester in einer freundschaft

lichen Verbindung zu erhalten, und so viel als möglich allen Geist der Zwietracht aus dem harmonischen Kreise zu verbannen. Dieses geschieht vorzüglich durch gehörige Würdigung jedes individuellen Talents und beständigen Sporn einer edeln Nacheifrung. Hiezu ist vorzüglich zweckmäßig, daß der Musikdirektor keinem Instrumente den Vorzug vor dem andern gestatte, sondern jedem Gelegenheit gebe, sich auszuzeichnen. Er treffe demnach die Veranstaltung, daß jeder Musiker die Ordnung treffe, sich in den musikalischen Akademieen mit einem Konzerte auf seinem Instrumente hören zu lassen. Dieses gewährt dreyfachen Nutzen.

Erstlich ist dieses das sicherste Mittel, die Stärke jedes Musikers auf seinem Instrumente zu erkennen, und zu

beurtheilen, was er darauf leisten könne, und was sonach der Musikdirektor im Verhältniß zu dem ganzen Orchester von ihm fodern könne.

Zweytens bewirkt dieses einzelne Hörenlassen die Vollendung des Künstlers auf seinem Instrumente am zuverlässigsten. Keiner kann hier zurücktreten und im Orchester seine Fehler mit der Geschicklichkeit der übrigen decken. Da, wo er den Umfang seiner Fähigkeiten am deutlichsten zeigen muß, bleibt ihm nichts anders übrig, als beständige Uebung. Den Blasinstrumenten ist dieses Auftreten mit Konzerten vorzüglich günstig, und um so mehr, je weniger sich ihre Natur zum einzelnen Spiele eignen.

Violinkonzerte, Bratschen, Violonzell, und Flötenkonzerte liegen schon so

ziemlich in der Natur ihrer Instrumen=te. Die Salteninstrumente führen ge=meiniglich die Melodie, und die Noten=figuren, welche sie darstellen können, sind die mannichfaltigsten, erfodern den mehr=sten Mechanism, die anhaltendste Ue=bung. Auch eignet sie der Umfang ih=res Wirkungskreises, ihre schnell abwech=selnde Volltönigkeit mehr zum Allein=spielen, als andre Instrumente. Die Flöte, welche ihrer sanften Töne wegen bloß zu Solosätzen im Orchester gebraucht werden kann, und bey den Tuttistellen von andern Instrumenten gedeckt wird, wenn sie sich nicht da aufhält, wo sie am wenigsten figuriren, nur schreyen kann, in ihren höchsten Oktaven, ist das entschiedene Soloinstrument, und jeder, der es im Orchester zu behandeln hat, wird und darf es nie an Uebung fehlen lassen; willig und unaufgerufen thut sich

Flötenspieler und Geiger im Konzertspielen hervor. Auch hat der Musikdirektor sein vorzüglichstes Augenmerk auf die Saiteninstrumente, zumal die Geigen, zu richten; sie sind die Grundfeste seines Orchesters.

Anders ist das Verhältniß mit den Blasinstrumenten, und ihre Spieler treten gewöhnlich in demselben Verhältnisse in den Hintergrund des Orchesters zurück, als die Beschränktheit der Wirkung ihrer Instrumente eine einzelne Darstellung erschwert. Seltner läßt sie die Hoboe, die Klarinette, das Horn, oder Trompete hören, und dennoch sind die Töne dieser Instrumente die lautesten, die entscheidendsten. Ihr Einfall deckt gewöhnlich mit überwiegender Macht die Saiteninstrumente, und zehn Mißtöne der Geige können unbemerkt vor-

überhallen, wenn ein einziger Mißton der kreischenden Hoboe den Eindruck eines ganzen Tonstücks verdirbt.

Der häufige Gebrauch der Blasinstrumente in der gegenwärtigen Organisation unsrer Tonstücke seit Mozart, die fast gleiche Vertheilung der Wirkung unter sie und die Saiteninstrumente, das Abnehmen der Melodieen, und die bald begleitende, bald einzeln wirkende Verflechtung derselben in die Konstruktion des Ganzen, erfodert schlechterdings eine gleiche Behandlung, ein Uebereinstimmen, eine genaue Uebung, den gefoderten Totaleindruck hervorzubringen.

Nie fühlt dieses der Musikdirektor lebhaft, als wenn er sich mit zusammengeborgten Leuten behelfen muß, vorzüglich an kleinen Höfen, welche keine voll-

ständige Kapelle haben, und wo bey Musiken von starker Besetzung der Stadtmusikus mit seinen Gesellen die Blasinstrumente übernehmen muß; der Abstand ist für den Kenner so groß, daß er, selbst beym richtigen Zusammentreffen des Takts, dennoch zwey ganz verschiedene Orchester zu hören glaubt. Der Musikdirektor ist dann doppelt übel berathen, wenn er zumal jenen Leuten nichts sagen darf, und so zu sagen froh seyn muß, daß sie ihm nur aushelfen. Man weiß ja ohnehin, welchen Werth dann diese Leute auf ihre Mitwirkung legen. —

Drittens verhindert dieses einzelne Hörenlassen die dem Ganzen so nachtheilige Arroganz und den lächerlichen Vorzug, den die Spieler der Saiteninstrumente vor den der Blasinstrumente

suchen, die sie gewöhnlich als den Troß ihres Orchesters betrachten, ohne zu bedenken, daß das gelungene Bestreben ihrer Instrumente lediglich von der mehr oder minder vollkommenen Begleitung der andern abhänge. Jeder steht hier in seinem angewiesnen Kreise, den er weder überschreiten noch verengen darf, und der Paucker eben so gut wie der Prinzipalgeiger, gehört mit seiner vollendeten Fertigkeit zur Vollkommenheit des Ganzen.

Viertens bewirkt das Konzertspielen eine gewisse Delikatesse im Orchestervortrage, die sich bey einem guten, geübten Spieler nie verläugnet, und eine Gleichförmigkeit des Vortrags, die sich dann am deutlichsten zu erkennen giebt, wenn der Spieler Gelegenheit hat, sich selbst zu hören.

Es gehört unter die Eigenheiten des Orchesterspiels, daß es leicht die Fehler deckt, und ein mittelmäßiger Spieler, der sich nur gut anzuschließen weiß, wird im Orchester seinen Posten erfüllen, ohne eben mit seinen Fehlern bemerkt zu werden. Dieser Uebelstand kann auf keine Art besser gehoben werden, als durch fleißiges Solospielen. Der Musiker, der immer im Orchester spielt, und sich nur mit anschließt, sich also weniger allein, und nur immer mit andern hört, kann sich so wenig, als der Musikdirektor ihn selbst beurtheilen und verbessern. Sobald es aber dem einzelnen Auftreten gilt, sobald die ganze Wirkung des Tonstücks auf ihm allein beruht, dann wird Uebung, Delikatesse im Vortrag und Präzision erfodert, die sich selbstständig zeigen muß, und nicht an andere anschließen darf.

Eben dieses Konzertspiel, welches am augenscheinlichsten von der Fähigkeit des Musikers ihn selbst und den Musikdirektor überzeugt, ist das sicherste Mittel zur einzelnen Ausbildung der Mitglieder eines Orchesters und der nöthigen Harmonie zur Vereinigung in ihren Darstellungen.

Die Mitwirkung der einzelnen Glieder des Ganzen muß sich so vereinen, daß ihr Vortrag eines Tonstücks dem auf einem einzigen Instrumente, einer Orgel, einem Fortepiano gleiche, ohne die individuelle Eigenthümlichkeit jedes Instrumentes zu verlieren.

Wenn ich hier von den Pflichten eines Musikdirektors für die Bildung seines Orchesters rede, so versteht es sich wohl von selbst, daß ich hier nicht von

dem momentanen Amte spreche, das irgend ein Musikus bey einer Gelegenheit, ohne Rücksicht auf die Folge übernimmt, um nur den Takt zu schlagen, sondern vielmehr vom Amte eines Kapellmeisters, eines beständig angestellten Musikdirektors, dem die Leitung eines Orchesters beständig vertraut wurde. Ein solcher kann außerordentlich viel wirken und sein Amt wird in demselben Verhältnisse umfassender, als die Zeit, auf die er ihm vorsteht.

Bey einer momentanen Direktion kann der Musikdirektor, der aber hier mehr den Namen eines Vorgeigers, oder Taktschlägers verdient, nur sehr beschränkt wirken, und hat zu thun sein Orchester in Ordnung zu erhalten. Allein der Musikdirektor, dem auf Lebenszeit die Führung eines Orchesters ver=

traut wird, hat die Sache aus einem weit ernsthaftern Gesichtspunkte zu nehmen.

Er muß in jeder Hinsicht die Pflichten eines Lehrers und Erziehers an seinem Orchester erfüllen, und seine Bildung muß sich auf jeden Gegenstand erstrecken, jedes Individuum seines Personale gleich beachten und würdigen.

Der Eintritt eines neuen Musikdirektors ist der eines Fremdlings in eine geschlossene Gesellschaft. Alles, was dort empfiehlt, empfiehlt auch hier, was dort beleidigt, giebt auch hier zu Mißhelligkeiten Anlaß, und wirkt um so entschiedener, um so nachdrücklicher und unvertilgbarer, je weniger die angeknüpften Verhältnisse mit der Gesellschaft aus einander treten, und sich trennen lassen,

was bey jeder andern Gesellschaft eher der Fall ist. Der ungünstige Eindruck auf eine Gesellschaft, in die man als Gast tritt, läßt sich in der Folge doch ohnedem verbessern, oder wenn man die Gesellschaft wieder verläßt, vertilgen. Nicht so beym Musikdirektor, der sich von der Gesellschaft, die ihm einmal zugewiesen ist, nicht anders, als mit Verlust seines Amtes losreißen kann.

Der erste Eindruck ist also beym Musikdirektor, im Orchester, wie beym Fremdlinge in der Gesellschaft, der bleibendste. Hat der Ankömmling hierinn gefehlt, dann wird er Mühe haben, ihn zu vertilgen; und nur zu oft hängt von ihm das entscheidende Schicksal für die ganze Zukunft ab.

Der Musikdirektor suche also diesen

ersten Schritt mit möglichster Sicherheit zu thun, und bereite sich nach allen Kräften auf denselben vor. Kann er sich durch einen vorhergehenden Ruf empfehlen, kann er sich durch eine gute Komposition beym Publikum legitimiren, desto besser. — Es ist sehr vortheilhaft für ihn, wenn ihn das Orchester schon vorher als einen geschickten Tonsetzer, oder Meister eines Instrumentes kennt, als wenn es erst nach einer Menge von Versuchen allmählich seine Vollkommenheiten kennen lernt, und nach und nach Zutrauen bekömmt.

Eine bescheidne Meynung von sich selbst, sagt Shakspeare irgendwo, ist das sicherste Kennzeichen eines wahren Talents; und dem eintretenden Musikdirekor ist nichts mehr zu empfehlen, als diese vorzügliche Tugend.

Die windigen Franzosen und marktschreyerischen Italiäner wollen freylich diese deutsche Tugend nicht anerkennen; sie können ihre Unwissenheit hinter nichts bequemer verstecken, als hinter jene marktschreyerisch-prahlerische Arroganz, mit der sie alle früher bestandene gute Anordnungen als alten Wust umwerfen, um sie allgemach wieder hervorzuholen; allein man darf nur ein paar gesunde Augen haben, um sogleich die Nichtigkeit dieser Windbeuteleyen einzusehen, die dann mit jedem Tage lächerlicher wird, je mehr sich die Blöße des Ignoranten, der sich schützen will, enthüllt.

Mit möglichster Bescheidenheit, mit dem Anscheine des Mißtrauens auf seine Einsichten, trete man in sein neues Orchester, lerne seine Mitglieder kennen, befrage sich um die herkömmliche

Ordnung, und um die Art des Dirigirens, die Rechte des Musikdirektors, und wie weit sich seine Befugnisse erstrecken. Wenn er auch seine Instruktion hat, so dienen doch dergleichen Erkundigungen mancherley Notizen einzuziehen, die sonst verloren gegangen wären. Vor allem zeige der Musikdirektor kein Mißtrauen in die Geschicklichkeit seines Orchesterpersonals, denn diese schlägt den minderfähigen Musikus völlig nieder uud beleidigt den Künstlerstolz des Vollendeten, oder der sich wenigstens vollendet dünket. Er scheine alles, was man von einem gebildeten Orchester fodert, schon als bekannt vorauszusetzen, und frage erst später und ganz allmählich nach ihrer Stärke. Er fange damit an, nach den Komponisten zu fragen, deren Tonstücke im Orchester frequent sind. Nennt man ihm alte Mei-

ster, so zeige er sich darüber nicht befremdet, sondern gebe vielmehr ganz gelassen zu verstehen, diese Meister seyen zwar gut, doch kenne man jetzt neuere und bessere. Dann gehe er näher zum Zwecke, frage nach der Stimmung, wie die Instrumente gegen einander stehen, wie sie mit einander einstimmen, u. s. f., und gehe dann allgemach zur Musikprobe über.

Ein Orchester zu probiren und seine Stärke oder Schwäche zu erforschen, ist wohl nichts geschickter, als der Vortrag einer periodischen Symphonie.

Hier hat jedes Instrument seine angewiesne Rolle, seine Solostellen, seine Pausen und Tuttieinfälle, und man kann in ihr am sichersten die Präzision, den Takt und Delikatesse des Vortrags

beurtheilen. Bey dieser ersten Probe muß der Musikdirektor bloß die Rolle des unpartheyischen Zuhörers spielen, um zu erfahren, in wie weit sein Orchester eingespielt sey, und seiner Hülfe bedürfe oder entrathen könne. Jetzt nach dieser Einsicht lege er ihm eine Symphonie — und wenn es seyn kann, von eigner Komposition — vor. Hier kann er am sichersten beurtheilen, in wie weit das Orchester in den Geist eines Komponisten einzudringen vermag. Auch tritt er hier am anspruchlosesten als Musikdirektor auf und leitet am sichersten.

Um zu erfahren, wie stark das Orchester in der Begleitung sey, spiele er ein Konzert, wobey er sich zugleich als Virtuos seines Instrumentes zeigen kann, ist das Konzert von seiner eignen Komposition, desto besser, desto rühm-

voller für ihn. Durch ähnliche Proben gelangt man zur Kenntniß der Fehler und Fertigkeit seines Orchesters. Für die Saiteninstrumente veranstalte man noch besondere Quartettproben.

Findet man Fehler und Mängel in Menge, so hüte man sich ja, mit Vorwürfen hervorzutreten, vielmehr suche man einen Fehler nach den andern zu verbessern, und, so viel möglich, mehr praktisch während der Direktion, als mit theoretischer Zurechtweisung, womit dem praktischen Musikus am wenigsten gedient ist. Man muß die Kunst verstehen, diese Leute zurecht zu weisen, ohne daß sie es selbst merken, oder ohne daß es das Ansehen einer wirklichen Zurechtweisung habe.

Sobald man sein Orchester kennt,

fange man an, es allgemach auf seine Mängel aufmerksam zu machen. Ein geschickter Musikdirektor wird dieses können, ohne auch nur ein Wort darüber zu verlieren. Er wird die Kunst verstehen, von selbst und ganz wie von ungefähr Katastrophen herbey zu führen, in denen die Mitglieder des Orchesters straucheln müssen, und ihnen ihre Ungeschicklichkeit lebhaft fühlbar machen.

Hat er ihnen auf solche Art nur einigemal ihre Schwächen, und sein Uebergewicht fühlbar gemacht, so wird er sich ohne sonderliche Schwierigkeit bey seinem Orchester in gehöriges Ansehn zu setzen wissen, und dieses zur fernern Bildung benützen.

Die Ausbildung eines Orchesters läßt sich auf doppelte Art gewinnen, sie

ist entweder rein mechanisch oder rein ästhetisch, oder gemischt.

Zur rein mechanischen Ausbildung ist nichts mehr geeignet, als fleißige Darstellung musikalischer Werke, fleißige Proben und stete Uebungen des Orchesters.

Die rein ästhetische Bildung wird durch eine musikalische Bibliothek am zuverlässigsten bezweckt, wo der Musikdirektor Bücher zur Lektüre der Orchestermitglieder vertheilt, die Anfangs bloße musikalische Anekdoten, Biographieen berühmter Tonkünstler, (was praktische Musiker immer lieber zu ihrer Lektüre wählen) enthalten können, dann aber bey fortgesetzter Lektüre zur Kritik des reinen Kunstgeschmackes übergehen können.

Am schicklichsten ist die gemischte Ausbildung, wo der Musikdirektor an bestimmten Tagen an sein Orchester einen eigenen Vortrag über die Kunst hält, und seine erläuternden Beyspiele, die er für seinen Satz anführt, sogleich vom Orchester vortragen läßt. Hier wird die Lehre praktisch, und die Sätze prägen sich desto lebhafter ein, zumal wenn der Lehrer, was kaum einiger Erinnerung bedarf, sich jedesmal großer, berühmter Werke, als auffallender Beyspiele für seinen Satz bedient.

Durch seine Kunstfertigkeit auf seinem Instrumente, durch die Geschicklichkeit seiner Direktion, und durch seine Kenntnisse in der Kunst, suche er sich bey seinem Orchester in Achtung zu erhalten, und bey demselben Zutrauen zu erwerben. Auf diesem Wege wird es

ihm nicht fehlen, sein Orchester mit leichter Mühe in der Folge zu leiten.

Billig sollte hier noch die Frage erörtert werden, welches Instrument für den Musikdirektor, und zur Direktion am besten geeignet sey?

Manche, zumal aus der frühern Periode, empfehlen das Tasteninstrument. Mit Recht wird ihm die Geige vorgezogen. Das Tasteninstrument, ist es ein bloßes Pianoforte, bleibt im vollen Orchester gänzlich wirkungslos, und kann und darf auch nicht durchgehört werden. Der Flügel schlägt zwar durch, verderbt aber auch dafür mit seinen klingenden Tönen den Eindruck der übrigen Instrumente, ohne bey der Direktion wesentliche Dienste zu leisten, indem er seinen Spieler schon so hinlänglich beschäftigt,

daß dieser sich mit nichts anderem, als dem Spiel seines Flügels befassen kann.

Dazu kömmt noch das Ungemach des Verstimmens, das im Winter bey wechselnder Temperatur des Saals, wie im Sommer bey großer Hitze, unvermeidlich ist, und dem nicht so schnell, wie dem Verstimmen einer Geige, abgeholfen werden kann. Die Geige schließt sich sowohl in Hinsicht ihrer mechanischen Behandlung, als ihres Tons, am besten ans Orchester an, und eignet sich zum Dirigiren am vortheilhaftesten. Ihr Ton ist durchdringend, ohne den der andern Instrumente zu unterbrechen, und ihr Bogen ist zugleich ein natürlicher Taktstock, so wie mit ihr selbst durch einige Bewegungen während des Spiels der Takt bezeichnet werden kann. Die Geige kann jedem Instrumente einhel-

fen, und im Nothfall ihre Stelle ersetzen, wenn sie nicht gehörig einfallen. Der Flügel kann dieses nicht, denn sein Geklimper giebt gegen den Ton des Orchesters nur eine ekelhafte, wirkungslose Störung, und das Orchester ist in Wahrheit zu bedauern, dessen unzünftiger Direktor keine Geige spielen kann, und sich nur klimpernd am Flügel behelfen muß. Man sollte hierauf bey Annahme eines Musikdirektors schlechterdings Rücksicht nehmen, und keinen zulassen, der nicht ein geübter Orchestergeiger wär, und sein Violinkonzert vortragen könnte. So ein Flügeldirekteur kann mit seinem isolirten Instrumente sich bey den übrigen Musikern nur wenig Achtung erwerben, und wird immer nur als ein Fremdling unter ihnen sitzen, der an der gelingenden oder mißlingenden Darstellung des musikalischen Kunstwerks gleich

unschuldig ist, und so wenig zur Direktion des Ganzen beytragen kann, als der rückwärts auf der Orgel reitende Organist bey einer Kirchenmusik.

Welcher Vortheil geht nicht schon allein in dieser Hinsicht für den Flügeldirektor verloren, daß er so gar nichts zur eigentlichen Darstellung seines Kunstwerks mitwirken kann, (denn sein kreischendes und klitschendes Anschlagen der Akkorde wird er unmöglich so hoch anrechnen, daß es mit dem mindesten Anschlag auch der unbedeutendsten Orchesternote in Betrachtung käme,) und daß er nicht ein einziges Solo vortragen und sich als Künstler in der Darstellung selbst zum Muster aufstellen kann. Violinsolo's, wenn sie in großen Tonstücken vorkommen, scheinen für den Vortrag des Musikdirektors bestimmt, und hier

kann er so recht eigentlich zeigen, wie er verhältnißmäßig das Ganze vorgetragen wünsche, wie er es vortragen würde, hing die Darstellung desselben, so wie die eines Solo, von seinem Vortrage allein ab.

Daß ein guter Musikdirektor ebenfalls ein fertiger Klavierspieler seyn müsse, der jede Partitur sich selbst am Fortepiano vortragen könne, versteht sich von selbst. Allein so unentbehrlich das Klavierspiel zum Privatstudium ist, so nöthig ist auf der andern Seite das Geigenspiel im Orchester, wo er nicht darstellen, sondern nur die Darstellung leiten soll.

Darin mögen es wohl die mehrsten Musikdirektoren versehen, daß sie in ih-

rem Orchester so gern den Monarchen zu kopiren suchen.

Allerdings kömmt auf die Direktion des Musikdirektors alles an, und sie muß und kann nur ihm ganz allein obliegen; aber eben diese Pflicht will nichts weniger, als die mitwirkenden Personen des Orchesters priskiren.

Nicht durch kalte absprechende Diktatur macht der Musikdirektor seine Würde geltend. Hier, wo es der Kunst gilt, kann nur ihr größerer oder geringerer Antheil für ihren Besitzer entscheiden.

Will also der Musikdirektor volle Gewalt über sein Orchesterpersonale üben, will er sich bey ihm in gehörigen Respekt setzen, so kann er dieses am ersten und zweckmäßigsten dadurch, daß er

ihm, jedoch ohne alle Arroganz, thätig seine überwiegenden Kenntnisse zeigt, die ihn seines Postens würdig machen. — Die Würde, die durch Kunst errungen wird, kann auch nur durch Kunst behauptet werden.

Der Musikus selbst, als freyer Künstler, kann nichts weniger als sklavische, despotische Behandlung vertragen, und ich würde einen Kapellmeister und Musikus gleich bedauern, der zur Erhaltung der Ordnung seiner Leute sich des Arrests, Abzugs von der Gage und dergleichen entehrenden Mittel bedienen müßte. Dahin darf es ein guter Musikdirektor nie kommen lassen. Vielmehr suche er, so viel nur immer möglich, einen feinen Ton, so wie er Künstlern zukömmt, die doch am ersten Anspruch auf Bildung machen, unter seinen Mit-

gliedern anzugeben. Ehre, Gefühl für die Kunst, sey der mächtige Sporn, der sie zur Ordnung und Vereinigung unter einander antreiben muß. Hiezu dient vorzüglich Auszeichnung und gehörige Würdigung jener, die sich in ihrer Kunst auszeichnen. Diesen nähere er sich mehr, pflege vertrautern Umgang mit ihnen, (ohne die sich minder auszeichnenden mit Gleichgültigkeit zu übersehen, was nur Neid und Haß erzeugen könnte, da hier bloß von Künstlerämulation die Rede ist,) unterhalte sich mit ihnen über die Gegenstände der Kunst, theile ihnen mehr musikalische Neuigkeiten mit, und gehe allen mit dem rühmlichsten Beyspiele vor; was er von seinen Untergebenen verlangt, thue er immer am ersten selbst, um so mehr kann er verlangen, daß auch die Untergebenen dieselbe Ordnung befolgen; denn wie kann gute Nachah-

mung nach einem schlechten Muster ver-
langt werden? Dieselbe Pünktlichkeit,
die du von deinen Untergebenen verlangst,
zeige ihnen als Vorgesetzter zuerst.

Sollte sich bey aller Feinheit des
Musikdirektors ein oder das andere mu-
sikalische Schwein im Orchester finden,
und ich glaube, jede Kapelle hat fast
eins oder das andere aufzuweisen, so
kann der Musikdirektor ein- oder zwey-
mal dasselbe warnen, auch wohl zu ei-
nem Zwangsmittel schreiten, dann aber,
wenn das Mitglied nicht zu bessern seyn
sollte, dasselbe lieber aus dem Orchester
entfernen, als sich und seine Kollegen
durch eine Künstler so tief entehrende
Behandlung länger zu entwürdigen. Oft
sind solche musikalische Schweine in ih-
rem Fache sehr brauchbare Leute; allein
diese individuelle Brauchbarkeit darf, um

der Anordnung des Ganzen willen, die unter solch einem Subjekte unfehlbar leiden muß, nicht in Betracht gezogen werden. Was hilft der beste Violinspieler bey der Kammermusik, wenn er von der Schnapps= oder Weinbouteille taumelnd ins Zimmer seines Fürsten geführt werden muß, und mit schlechtem Vortrag sich, seine Kollegen und seinen Kapellmeister prostituirt. —

Es ist noch ein großer Fehler in der Bildung unsrer Musiker, daß man bloß auf mechanische Fertigkeit in der Kunst hinarbeitet, und ihren Verstand unbeschäftigt läßt. Dadurch werden sie zu Müssiggängern, und fangen aus lieber langer Weile, wenn sie keine Probe, keine Oper oder Akademie haben, allerhand Teufeleyen an; gewöhnlich legen sie sich auf den Trunk, um ja das ächt-

deutsche Sprichwörtchen nicht abkommen zu lassen:

„Auf ein Stückchen schmeckt ein Schlückchen."

Der Musikdirektor hat daher seine Leute so viel als möglich von diesem Laster, und überhaupt vom Müssiggange abzuhalten. Dieses geschieht am besten dadurch, daß er ihnen ihre eigentliche Würde als Künstler recht begreiflich mache, daß er ihnen die Nothwendigkeit, sich zu vervollkommnen, öfters vorstelle, und sie ermuntere, über ihre Kunst zu lesen, zu denken, zu studiren.

Hiezu ist nun nichts zweckmäßiger, zumal für junge Künstler, denen es zugleich zur vollendetern Ausbildung gereicht, (alte Musiker, die ein neuer Mu-

sikdirektor im Orchester antrifft, müssen freylich mit einiger schonenden Ausnahme behandelt werden,) als die Anlegung einer musikalischen Bibliothek und eines Zirkels von Journalen, die sich mit Musik und bildenden Künsten beschäftigen.

Nächst den Werken über die Kunst müßte diese Bibliothek auch vorzüglichere Dichter enthalten. Poesie ist eine der vorzüglichsten Nahrungen für den menschlichen Geist; auch würden gute Romane, wie z. B. Wilhelm Meister, Hildegart von Hohenthal, die Bibliothek nicht entstellen.

Jeder Musikus des Orchesters müßte sich ein Buch halten, in das er sich vorzügliche Stellen der gelesenen Werke ausschrieb, und auf diesem Wege ein Re-

pertorium guter Gedanken und Aufsätze über seine Kunst sammelte.

Jede Woche, oder wenigstens vierzehn Tage, müßte jeder ein anderes Werk erhalten. Besser noch: der Musikdirektor ließ jedem alle Woche ein Werk beliebigen Inhalts, einen Roman, einen Band guter Schauspiele, Gedichte vorzüglich lesen, und Stellen daraus ausschreiben, zum musikalischen Werke ließ er dem Künstler aber vierzehn Tage Zeit, so daß das unterhaltende Bildungsbuch zweymal wechselte, während das Werk über die Kunst einmal mit einem seines Gleichen umgetauscht würde. Dabey müßten mehrere Journale, vorzüglich die musikalischen Zeitungen von Leipzig und Berlin zirkuliren. Die Bildungsbücher in der Musik und schönen Künsten, zumal was

die allgemeinen betrifft, sowohl, als die zur Lektüre, muß der Musikdirektor nach der Fähigkeit der Leser geschickt zu vertheilen wissen, daß er vom Leichten zum Schweren übergehe, und seinen Leuten das Lesen angenehm mache. So giebt er jungen Leuten, und jenen, die nicht tief denken, oder nicht ans Denken gewöhnt sind, leichte Fabeln, wie von Pfeffel, witzige und launige Romane, und fährt in der Folge abwechselnd mit ernstern Werken fort. Auch Werke über Politik des Umgangs, Menschenkenntniß und Geschäftsleben, wie z. B. Knigge, wären in einer solchen Bibliothek nicht an ihrem unrechten Platze; da man aus Erfahrung weiß, welche Mißgriffe der Musikus oft aus Mangel an Bildung im Umgange, zumal mit Personen höhern Standes thut. Daß diese Bibliothek auch eine vollstän-

dige Sammlung von Anleitungen zur Behandlung jeder Instrumente, wie auch sogenannte Schulen (Etudes) wie L. Mozarts, Fiorillos, Violinschule, Tromlitz über das Flötenspiel, u. s. w. besitzen müsse, woraus sich jeder Musiker Raths erholen kann, versteht sich wohl so ziemlich von selbst.

Diese Bibliothek könnte, zumal wo eine fürstliche Kapelle ist, leicht auf fürstliche Kosten angelegt werden, oder die Mitglieder könnten durch eigne Beyträge sammeln, was freylich langsamer, zumal bey der oft ziemlich beschränkten Einnahme, vor sich gehen würde. Der Fürst, welcher eine Kapelle hält, und dem die Ausbildung derselben gewiß interessiren muß, wird diese Ausgabe gewiß nicht scheuen, da sie

für eine öffentliche Bildungs-Anstalt geschieht.

Alle vier Wochen, oder alle vierzehn Tage, müßten dem Musikdirektor die Bücher von jedem vorgelegt werden, damit er sehen könne, ob sie die gelesenen fleißig benutzt, viel und was sie aus denselben abgeschrieben hätten? um bey dieser Gelegenheit den Geist und Geschmack seiner Leser zu beurtheilen. Auf diesem Wege könnten große Fortschritte für die individuelle Bildung der Musiker gemacht werden. Selbst auf die Lehrlinge, welche bey den Musikern Stunden nehmen, müßte diese Bildung ihrer Lehrer die wohlthätigsten Einflüsse äußern.

Der gesellige Ton, der, im Vertraun gesagt, bey den Herren Musikern, zumal

wenn sie so ganz unter sich sind, und sich unbeobachtet wähnen, nicht immer der feinste ist, würde einen höhern Grad von Bildung erlangen. Hierauf müßte der Musikdirektor sein vorzüglichstes Augenmerk richten, und so viel möglich feine Sitten und guten Anstand um sich her verbreiten. Er muß in jeder Hinsicht seinem Orchester, wie ein guter Hausvater zum Muster dienen. Vorzüglich hüte er sich in diesem Bezuge vor Blößen. Eine einzige Blöße, die er giebt, hat auf alle ähnliche Fälle in der Zukunft nachtheiligen Einfluß, und wird von seinen Untergebenen aus dem Vergrößerungsglase betrachtet, und gereicht ihm zum Vorwurf. Von gleichem Nachtheil ist allzugroße Vertraulichkeit. So viel als möglich, hüte sich der Musikdirektor, mit seinen Untergebenen in solche Verhältnisse zu kommen, wo

diese ihren Maaßstab an ihn legen können; sie müssen immer an ihm hinauf sehen; wehe ihm, wenn sie auf ihn herabblicken.

IV.

Vorbereitung und Aufführung eines neuen Stückes.

Studium der Partitur. Proben am Fortepiano nach seinen verschiedenen Wirkungen. Sorgfältige Korrektur der Partitur. Genaues Ausschreiben der Stimmen. Sauberkeit und Anordnung des Ganzen. Quartettproben.

Soll die Darstellung eines musikalischen Kunstwerks gelingen, so hat der Musikdirektor alle nur mögliche Sorg-

falt anzuwenden, allen sich ereignenden Unfällen vorzubeugen.

Zu jenen Herren, welche eine Partitur unnöthig halten, wenn nur die Stimmen alle richtig geschrieben sind, rede ich hier gar nicht, denn das hieß leeres Stroh dreschen, wenn ich die Nothwendigkeit und den Nutzen einer Partitur in so vielen Fällen beweisen wollte.

Auf die Richtigkeit der Partitur kömmt alles an, und der kleinste Schreibfehler, zumal in den Blasinstrumenten, kann, wenn er in die auszuschreibende Stimme verpflanzt wird, in dem Vortrage des Tonstücks nicht wenig Unordnung anrichten.

Partitur schreiben ist, wenn man

will, eine langweiliges, und sehr unterhaltendes Geschäft.

Für den studirenden Musiker, der sich im Lesen der Partituren üben will, ist das Abschreiben sehr genußreich und unterhaltend. Desto langweiliger aber für den Musikdirektor, dem die Menge seiner Geschäfte keinen Raum zu dieser Beschäftigung verstattet.

Eigentlich sollte jeder Musikdirektor seine Partituren selbst schreiben, um für die Richtigkeit derselben zu stehen. Allein dieses läßt sich nicht wohl thun, da man lieber Geld giebt, um sich ein Tonstück in kurzer Zeit zu verschaffen, als durch langes, zeitfressendes Abschreiben eigen zu machen. Zudem ist für den Musikdirektor, der bey den häufigen Proben und andern Amtsgeschäften keine

Zeit zu anhaltenden mechanischen Beschäftigungen hat, der sich, zumal bey einer großen Kapelle, nach der Last des Tages und Abends, auch wohl nach einem Ruhestündchen umsieht, oder wenn er selbst Tonsetzer ist, sich höhere Genüsse in eigenen Schöpfungen zu verschaffen weiß, als beym Nachschreiben fremder Gedanken, die Kopiatur einer Partition, ein zu lästiges Geschäft, das ihm dann um so weniger aufgebürdet werden kann, je mehr er das Jahr über dergleichen in seinem Orchester braucht.

Man lasse z. B. an einem Hofe dem Musikdirektor sein vierfaches Amt verwalten. Direktion der Kirchenmusik, der Akademie, Kammermusik, und wohl gar der Oper, und frage, wo soll er Zeit hernehmen, nur die Operpartituren, die jährlich ein Hoftheater braucht,

zu kopiren? wo kommen die Messen, wo die Oratorien, Kantaten und Ouvertu=ren hin? — Welche Zeit hätte er noch zu Proben? — und welche Zeit blieb ihm zu eigner Bildung übrig?

Auch läßt der nun einmal im Schwun=ge gehende Partiturenhandel, selbst bey dem besten Willen des Musikdirektors, die Kopiatur vom Originale nicht ein=mal zu, man muß sich mit Kopieen be=helfen.

Die Musikhändler, die sich mit Par=tituren befassen, haben schon eine Men=ge Abschreiber, und liefern ziemlich wohl=feil und in kurzer Zeit eine korpulente Partitur, auf deren Richtigkeit sich aber der Musikdirektor nicht immer unbedingt verlassen kann und darf.

Die besten geschriebenen Partituren erhält man ohne allen Widerspruch aus Dresden und Leipzig, vorzüglich aus dem Härtelschen Magazin.

Allgemein ist die Kalligraphie der Sachsen rühmlichst bekannt, und die Genauigkeit, der sie sich in den Geschäften des Schreibens befleißen. Eben diese Sorgfalt zeigt sich auch in den Leipziger und Dresdner Noten vorzüglich. Auch bey Simmrock in Bonn trifft man gute Kopieen, doch kommen sie nicht den erstgedachten an Schönheit und Korrektheit bey. Die Wiener Noten sind deutlich und flüchtig, aber gewöhnlich zu weitläuftig geschrieben, zumal die Partituren; die gleich den italiänischen bloß geschrieben zu seyn scheinen, die Bogenzahl zu vermehren; dabey überträgt sich die Flüchtigkeit der Hand nur gar zu

leicht auf die Flüchtigkeit des Ansehens der Originalnoten, und verursacht viele falsche Kopieen. Auch ist die allzugroße Weitläuftigkeit, obschon sie den enggekeilten Schulmeisterpartituren vorzuziehen ist, wegen des häufigen Umwendens dem Musikdirektor beym Aufführen, zumal in Stücken vom geschwinden Zeitmaaße, äußerst lastend.

Am besten wär es freylich, wenn wir in diesem Falle unsern Nachbarn, den Franken, nachfolgten, die wir in so vielen minder empfehlungswerthen Moden so ängstlich kopirt haben, und die Partitionen alle korrekt im Druck, Kupfer, Zinn oder Steinstich herausgäben.

Die Breitkopf- und Härtelsche Buchhandlung in Leipzig, welche sich seit einer geraumen Zeit die glänzendsten Ver-

dienste um die Verbreitung musikalischer Kunstwerke, oft mit bedeutenden Aufopferungen erworben, und noch neuerdings durch die Herausgabe der Haidnschen und Mozartschen Werke ewig grünende Lorberblätter in den Kranz ihres Ruhms gepflückt hat, ist Deutschland hierinn rühmlichst vorgegangen. Wir besitzen durch ihr Bemühen verschiedne Mozartsche und Haidnsche Partituren mit der vorzüglichsten Korrektheit und nachahmungswürdigsten Eleganz; allein bey der Beschränktheit des musikalischen Publikums, das sich mit dem Gebrauch von Partituren beschäftigt, bey dem immer steigenden Preise nöthiger Bedürfnisse, wodurch mancher Musikliebhaber abgehalten wird, etwas auf Musikstücke zu verwenden, kann eine solche Spekulation für die Handlung keinen Gewinn bringen, oder sie muß sich nur auf die vor-

züglichsten Kunstwerke der Nation beschränken, deren Werth durch allgemeinen Ruf entschieden und durch jahrelanges Wohlgefallen anerkannt ist.

Wenn sich eine Kapelle bloß mit solchen Meisterwerken behelfen könnte, so wäre mit dem Verlag der vorzüglichsten Meisterwerke schon hinlänglich gesorgt, oder wenigstens etwas gethan.

Allein da das Bedürfniß der Orchester den Vorrath der vorhandenen gedruckten Partituren wohl zehnmal übersteigt, da, zumal bey Theatern, wo eine beständige Abwechselung und der ewige Durst nach neuen Vorstellungen von Opern, immer nach neuen Produkten hascht, die oft, nach ihrem innern Gehalte, kaum des Anhörens würdig sind, vielweniger des Abschreibens — z. B.

Herrn Kauers abgekochte Wassersuppen, Wenzel Müllers harmonieloses Geklimper, und Konsorten — die oft nach der ersten Vorstellung auf ewig zurückgelegt werden, so ist es nicht wohl möglich, lauter gedruckte Partituren zu haben; man muß sich mit geschriebenen behelfen.

Unverzeihliche Nachlässigkeit würde es von einem Musikdirektor seyn, wenn er, so wie er die Kopie einer Partitur erhielt, sie ohne weiteres dem Kopisten zum Ausschreiben einhändigte; vielmehr ist es seine Pflicht, das vorliegende Stück der strengsten Kritik von allen Seiten zu unterwerfen.

Bey dieser Gelegenheit wird man es wohl nicht unschicklich finden, wenn ich einige Vorschriften zu einer wohlgeordneten und bequem zu handhabenden Par-

titur anführe. Unstreitig kömmt hierauf bey der Aufführung einer Musik vieles an.

Was die äußere Form (das Format) einer Partitur betrifft, so ist wohl keine ungeschickter und abgeschmackter, als die in gewöhnlichem Folioformat, wie die Orchesterstimmen.

Sie hat folgende, sehr wesentliche, Fehler:

1) Ist das Tonstück von starker Instrumentation, so kann eine Seite immer nur eine Notenzeile aufnehmen, was zwar bey den Querformaten auch der Fall ist, allein hier wird zugleich wegen der geringen Breite die Zahl der Takte auf einer Seite zu sehr beschränkt. Höchstens faßt solch eine schmale Seite

vier Takte, und dabey sind die Noten, zumal wenn die Geigen viel lebendige Figuren haben, so ängstlich gedrängt, daß das Lesen ungemein beschwerlich wird; hiedurch geht schon

2) der wesentliche Vortheil der schnellen Uebersicht für den Musikdirektor verloren, die kurzen Zeilen, die sich so lang herabwärts dehnen, geben dem Ganzen ein übles ungefälliges Ansehn, und erschweren den Ueberblick. Ich frage hier jeden Musikdirektor, ob ihm nicht der Ueberblick einer Großquerpartitur weit leichter und bequemer würde, als der einer ängstlich in ein schwindsüchtig verzerrtes Folio?

3) erfordert die geringe Anzahl von Takten, die auf eine Seite gedrängt werden kann, eine größere Menge Pa-

pier. Hiedurch wird das Werk zu dick, erhält ein voluminöses, unbequemes, unelegantes Ansehn, wie ein Steuerkataster und Lagerbuch, läßt sich nicht gut handhaben, zumal beym Umwenden, wo sich die Blätter nicht zurück legen und immer gerade weg starren. Ein bedeutender Uebelstand für den Musikdirektor, zumal wenns auf die Direktion einer Doppelfuge ankömmt.

4) Ist das Tonstück von geringer Instrumentatation, so daß man mehrere Zeilen auf eine Seite bringen kann, so hat man zwar den geringen Vortheil, das Umwenden zu ersparen; allein dieser Vortheil ist nicht erheblich, weil er nur bey schwacher Besetzung statt finden kann, und dann zwey solcher Zeilen, (denn mehr kann doch selten eine Folio-Seite enthalten,) immer nur so

viel aufnehmen können, als eine Quer-quartseite. Dann erschwert das Anbringen zweyer Zeilen auf einer und derselben Sette die Uebersicht unendlich, und giebt nicht selten zu Irrungen Anlaß, zumal, wie das bey diesem fatalen Partiturformat, ohne Uebelstand nicht anders thunlich ist, wenn die Systeme abwechselnd einfach oder doppelt auf der Seite stehen, und bald einen erweiterten, bald einen verengten Gesichtskreis erfodern, wie zum Beyspiel bey Kirchenstücken. Sie fangen mit einem Chore an, welches bey starker Instrumentation mit einem Systeme die ganze Seite füllt. Nun folgt die Aria. Schnell schrumpfelt das dickbäuchige Orchester in zwey schwindsüchtige Violinen, eine Flaute Solo, eine dünne Singstimme und mattherzige Viola col Basso zusammen, mit fünf Linien ist nun

alles gethan, und schnell werden drey oder doch zwey Systeme über einander gekeilt. Kömmt nun gar ein Rezitativ, mit dem Akkompagnement des Klavizembalosolo, so braucht man gar nur zwey Linien, schnell bläst sich der musikalische Luftball wieder auf, und das dickleibige Schlußchor verbreitet sich über die ganze halbe Bogenseite. Dabey sind die Nötchen gemeiniglich so zart wie Fliegenklekse, und dem Kantor oft nur allein verständlich. — Der Uebelstand ist zu auffallend;

5) läßt sich so ein langes Buch bey seiner äußerst unbequemen Uebersicht nicht gut auf ein Pult legen, und erhält nicht selten das Uebergewicht. Dabey geben ihm die zu seiner Breite unverhältnißmäßig langen Taktstriche mit ihren eingedrängten Nötchen ein ängstliches, ekel-

haftes Ansehn, das durch den überflüssigen Raum von unten nach oben, noch sehr vermehrt wird.

Die bequemste Form einer Partitur ist unstreitig jenes gefällige Median-Quer-Quart, wie es uns die Breitkopf- und Härtelsche Musikhandlung in ihren herausgegebenen Partituren von Mozart und Haydn musterhaft vorgelegt hat.

Sie hat alle nur mögliche Bequemlichkeiten, und verbindet mit derselben alle erfoderliche Eleganz. In jedem Falle muß eine Partitur ein breites Querformat haben. Hier wird jeder Vortheil erreicht. Mehr als ein System sollte nie auf eine Seite geschrieben werden, und jedes System nicht mehr als sechs, höchstens im Dreyviertel- und Sechsachteltakte, sieben oder acht Takte fassen. Es

ist der Ordnung gemäß, daß alle zusammen gehörigen Instrumentlinien, wie sie übereinander stehen, an beyden Enden mit Klammern zusammengefaßt werden. Es taugt nicht, wenn man die Taktstriche für jede Instrumentlinie einzeln macht, dieses giebt eine verwirrte Uebersicht. Die Taktstriche müssen jedesmal durch das ganze Instrumentalsystem durchgezogen seyn, um genau anzudeuten, wie die Takte übereinander kommen, und auf diesem Wege das System der Uebersicht zu erleichtern. Auch im Taktzählen hat es seine unläugbaren Vortheile, wie beym Dirigiren. Auch die Stellung der Noten der verschiedenen Instrumente nach ihrem Zusammentreffen mit den Klängen untereinander, ist nicht genug zu empfehlen.

So gut wie beym Klavier mit seinem doppelten System, Baß- und Diskantno-

ten, so wie die Intervalle, die zusammen angeschlagen werden, richtig über- und untereinander stehen müssen, um das Lesen beym Spiel zu erleichtern, so müßten auch von Rechtswegen alle Instrumentalnoten, so wie sie auf einander kommen, in der Partitur richtig untereinander gestellt werden, denn die Noten der Partitur sind eben so gut, als die eines einzigen gleichzeitig abgefertigten Tonstücks, zu betrachten, die eben so genau zusammenpassen müssen, als wenn sie auf einem einzigen Instrumente gespielt würden, wie denn dieses wirklich der Fall ist, wenn man eine Partitur auf dem Fortepiano spielt, und eine Singstimme z. B. daraus akkompagnirt. Dieselbe Genauigkeit und Leichtigkeit, die der Klavierspieler bey seinen zwey Systemen fodert, kann der Partiturspieler sechsfach verlangen, denn die weiter

umfassende Uebersicht muß desto mehr erleichtert werden.

Es ist sehr falsch, wenn man, wie das hauptsächlich bey den französischen gestochenen Partituren der Fall ist, aus einer albernen übertriebenen Papier- und Linienersparniß, die Linien der pausirenden Instrumente ausläßt, und da, wo sie wieder eintreten, wieder mit einflickt. Dieses kann den Ueberblick der Partitur gar sehr verwirren, und den Musikdirektor beym Wechsel der Signaturen der verschiedenen Instrumentlinien nicht selten in große Verlegenheit setzen. So viel ein Instrumentstück Instrumente faßt, so viel muß es auch in seiner Partitur Linien haben, und hätten die Instrumente auch noch so wenig zu thun, so müssen doch die Linien immer mit ihren Pausen fortlaufen, damit die Uebersicht

erleichtert werde. Auch ist dieses eine schädliche Oekonomie, wenn man in die Linien der pausirenden Instrumente andre Instrumentalnoten rückt, oder, wenn z. B. die Hoboe Pausen hat, die Hörner, welche gewöhnlich in einer Zeile stehen, aus einander zieht, und sie dann, wenn die Hoboe wiederkömmt, zusammenrückt; dieser Unfug wird gewöhnlich mit der Bratschenstimme getrieben, wenn sie mit dem Basse geht, in die man Singstimme, und was eben nöthig ist, hineinsteckt. Jede Stimme behalte ihre eigenthümliche Zeile, und selbst wenn sie Pausen hat, werden die leeren Takte (am besten mit numerirten) Pausen ausgefüllt.

Auch die Stellung der Instrumente darf in einer regelmäßigen Partitur nichts weniger, als willkührlich seyn, denn auch

von ihr hängt die erleichterte oder erschwerte Uebersicht des Tonstücks ab. Einige verlangen, daß die erste Violine oben die erste Zeile einnehme, und alle andere Instrumente unter sich folgen lasse. Allein diese Art gehört nur für jene trivialen Vorgeiger, die mit einer Partitur weiter nichts zu machen wissen, als die erste Violinstimme aus ihr zu lernen, und bey eintretenden Pausen den Takt mit dem eben müßigen Bogen zu dreschen, diesem stehen freylich die übrigen Instrumentlinien im Wege. Aber für solche Leute wird auch in der Regel keine Partitur geschrieben. Die Geigenstimme muß, so viel möglich, auf der Mitte des Blattes stehen, damit von ihr aus, wie aus dem Mittelpunkte, der Musikdirektor alle andere Instrumente bequem übersehen könne.

Die vortheilhafteste Stellung der Instrumentlinien ist unstreitig diese. Von oben herein: 1) Timpani, 2) Clarini, 3) Corni, 4) Clarinetti, 5) Oboi, 6) Flauti, 7) Fagotti, 8) Violino primo, 9) Violino secondo, 10) Viole, 11) die Singstimmen bey der Arie in einfacher Linie, beym Chore unerläßlich in 4 Linien, 12) Bassi.

Ist bey dieser Musik noch türkischer Lärmen, so setzt man die Triangoli, Cinelli und Tamburo über die Pauken. Kommen Posaunen vor, so rückt man sie am bequemsten zwischen die Bratsche und Singstimmen, oder den Baß.

Sogenannte Laufpartituren sind im geringsten nicht zu empfehlen, und jeder Musikdirektor verdient bittern Tadel, der sich entwürdigt, dergleichen Schmiralien

zu brauchen, so etwas gehört nur für elende Dorfkanter, und ist kaum diesen verzeihlich. Eben so elend ist es, aus Papierersparniß die Noten klein zu schreiben, und in die Takte zusammenzudrängen, wie der Apotheker die Kellleresel in die Retorte, wenn er Spiritus aus ihnen destilliren will. Solche Kribbel- und Wibbelpartituren gleichen einem Ameisenhaufen, der sich eben so mühsam überzählen läßt, als sie. Eine Partitur muß weitläuftig geschrieben seyn, so verlangt es das Wort ihrer Benennung im Italiänischen, Spartitura, Ausbreitung (der Stimmen), und im Französischen Partition, (Vertheilung). Auch gehört es unter die bekannten Erfahrungen, daß sich von weitläuftig geschriebenen Noten weit besser spielen lasse, als von eng zusammengedrängten. Bey Tonstücken, die schnelles Zeitmaß haben, ist

das Weitläuftigschreiben ein wesentlicher Vortheil. Langsamere Stücke, wo das Auge mehr Zeit hat, auf den Noten zu verweilen, und sich genauer zwischen ihre Figuren hineinzudrängen, können wohl etwas enger geschrieben seyn.

Bey der weitläuftigen Notenschreiberey ist es ein Hauptvortheil, daß man doch die einzelnen Notenfiguren, zumal die Zwey = und = dreißig = Theile, nicht aus einander dehne, so daß man in jedem Takte immer noch aus seinen Sechzehntheilfiguren die ganzen Viertel leicht heraussehen könne. Bey wiederholten Sechzehntheil = oder Zweyunddreyßigtheil = Anschlägen einer und derselben Note ist die sogenannte abbrevirte Schreibart jener der vollständigen vorzuziehen, weil sie einen schnellern und deutlichern Ueberblick verstattet.

Unter die Fehler der Partiturschreiber gehört auch jener wesentliche, wenn sie einen halben Takt auf verschiedene Seiten bringen; dieses kann sowohl beym Dirigiren, als auch beym Nachzählen der Takte, zu manchem Verstoße Anlaß geben. Es ist besser, wenn jede Seite ihre richtige vollständige Anzahl ganzer Takte faßt.

Eintretende Veränderungen des Zeitmaaßes wird gewöhnlich nur oben bey der Geige und unten beym Basse bemerkt, und kann bey einem nicht zirkumspekten Ausschreiber leicht vergessen werden. Es ist demnach rathsamer, das jedesmal eintretende Tempo zweymal in den Blasinstrumenten, einmal über der ersten Violine, einmal über den Singstimmen, und einmal unter der Baßzeile

zu bemerken, damit es mehr in die Augen falle.

Licht und Schatten (forte und piano) müssen jeder Note in jeder Stimme, wo es der Tonsetzer hinordnete, genau, und nicht etwan bloß der Baß- oder Violin-Zeile allein untergelegt werden. Dieses ist vorzüglich wegen des Ausschreibens, weil die Abschreiber gewöhnlich diese, für die Genauigkeit der Darstellung so wichtige, Bezeichnungen allzuleicht beyzusetzen vergessen.

Das Aeußere einer Partitur sollte eben so dauerhaft und elegant, als das Innere sauber und korrekt seyn. Es ist eine üble Gewohnheit der mehrsten Musiker, deren Grund ich in dem Leichtsinne, dem vorzüglichsten Charakter der Musiker, zu suchen verleitet werden könnte,

mit ihren Musikalien nicht immer zum besten umzugehen, und selbst bey Kapellen ist dieser Leichtsinn zu Hause. Man heftet die Partitur zwischen zwey Bögen Papier, steckt die herausgefallenen Blätter mit Nadeln wieder ein, schlägt Blätter um, zeichnet und korrigirt mit Bleystift und Rothstein in die Noten, schmiert Signaturen hinein, — zumal bei Operpartituren, wo man über jedes Stück das Schlagwort schmiert, am Ende der Ouverture, oder der Finals Glöckchen hinmalt, um das Signal zum öffnen und fallen der Kortine zu bezeichnen, und dergleichen, vorzüglich das beliebte: „Bleibt weg" über zusammengenähten Pieçen.

Dieses ist ein für allemal Unwesen, und einem ordentlichen Musikdirektor muß es anekeln, aus so einer Saupartitur zu dirigiren.

Sie sey also dauerhaft eingebunden, damit so leicht die Blätter nicht schmutzen, und wenn sie auch nicht mehr im Orchester gebraucht wird, sie noch immer in der musikalischen Bibliothek, als Beleg der Kunst, ihren Platz einnehmen könnte.

Partituren sind Bücher, und aus ihnen spricht, wie aus jenen, der Geist ihres Verfassers und Zeitalters, in dem sie geschrieben wurden; sie haben also auch dann noch Werth, wenn sie nicht mehr zur wirklichen musikalischen Darstellung gebraucht werden. Jede Kapelle sammelt sich von Jahr zu Jahr solche Schätze, so wie nach und nach die Werke zurückgelegt werden. Für das Studium und die Geschichte der Musik, ihren Fortgang und ihre Ausbildung, hat solch eine Sammlung gewiß den entschiedendsten Werth, und jeder Musikdirektor und Ka-

pellmeister sollte vorzüglich auf diese Sammlung halten, und die Werke nach ihren Meistern chronologisch ordnen. Daher ist es auch, besonders zur Verbreitung der musikalischen Literatur unter den Musikern sehr empfehlungswürdig, wenn man jedesmal auf den Titel einer Partitur, den Verfasser mit seinem vollständigen Namen, den Ort, wo er lebt, und die Stelle, die er bekleidet, angiebt. Ist es möglich, so bemerke man auch, das wievielste Werk eines Komponisten das vorliegende, und in welchem Jahre es gesetzt, in welchem es geschrieben worden ist. Eben so interessant ist, zumal bey Opern, die Bemerkung: ob es ein originaldeutsches Werk, oder der deutsche Text nur untergelegt sey? Ob der deutsche Tonsetzer sie für ein besondres Theater, und für welches er dieselbe komponirt habe; wer der Verfasser des Tex-

tes sey? Diese Bemerkungen, durch welche wir von unsern sorgfältigern Vorfahren in Stand gesetzt wurden, literarische Nachrichten zu sammeln, sollten, so wenig als möglich, unterlassen werden, sie dienen für die Folge und eine dereinst zu schreibende Geschichte der musikalischen Kultur unsers Zeitalters. Ein solches musikalisches Archiv, das sich während der Thätigkeit des Orchesters, zumal bey einer Hofkapelle, von Jahr zu Jahr von selbst sammelt, sollte vom Musikdirektor mit größter Sorgfalt geordnet werden. Jeder Musikalienschrank umfasse z. B. ein Jahrzehend, und jedes Fach desselben die Werke eines Meisters desselben Zeitalters, chronologisch aufgestellt. Jeder Musikdirektor sollte ein musikalisches Tagebuch führen, und es nach Niederlegung seines Amtes, oder jährlich heftweise im musikalischen Archive niederlegen.

Auf diesem Wege würde, bey allgemeiner Befolgung dieses Gesetzes, gewiß sehr viel für die Geschichte der Musik gewonnen.

Da nun, (um nach dieser eben nicht unnöthigen Abschweifung wieder auf unsern eigentlichen Gesichtspunkt zurückzukommen,) die wenigsten Partituren gedruckt, und unter den geschriebenen nur wenige sind, welche ganz vollkommen korrekt wären, da bey den mehrsten Kapellen der Ankauf der Partituren, und die Orte, woher sie bezogen werden, nicht immer dem Musikdirektor überlassen wird, sondern von mehrern Departements abhängt, z. B. der Ankauf der Opern, vom Direktionsausschusse des Hoftheaters, der Kirchenmusik vom Hofamte, oder vom Oberkonsistorium, u. s. f., und folglich der Musikdirektor immer nur ruhig

erwarten muß, was, und wie er es erhält, so ist nun seinerseits, auf dem allein die Vollkommenheit der Darstellung beruht, eine genaue Prüfung der Partitur und fleißiges Korrigiren ihrer Schreib- und auch wohl Grammatikalfehler schlechterdings nöthig. *) Korrekturen während der Proben taugen nichts.

*) Als Muster eines solchen strengen Kritikers und genauen Korrektors der Operpartituren verdient der ehemalige weimarische Konzertmeister Kranz (jetzt in Stuttgart,) dessen Verlust für die weimarische Kapelle unersetzlich ist, rühmlichst aufgestellt zu werden. Nicht nur über richtige Schreibart verbreitete sich seine Sorgfalt, sondern er suchte auch den oft äußerst abgeschmackten Text der Opern zu verbessern, und mit Beyhülfe eines gewandten Theaterdichters umzuarbeiten, und von schlechter Diktion zu reinigen.

Sobald also der Musikdirektor eine Partitur erhält, ist sein erstes Geschäft, dieselbe kursorisch durchzulesen, um sich im Allgemeinen mit dem Geiste derselben bekannt zu machen. Dann, wenn er sich einen oberflächlichen Begriff davon gemacht hat, studire er den Text, bey Opern den ganzen Dialog, ohne Rücksicht auf die Musik, um die Idee des Dichters aufzufassen, und sein Gefühl zu befragen, wie er wohl die Ideen des Dichters bearbeitet haben würde. Er deklamire sich den Text wiederholt vor, und lerne ihn auswendig, studire ihn, wie ein Schauspieler, der seine Rolle auf der Bühne vorstellen will. Denn er stellt den Text des Dichters wirklich dar, nur auf einem andern Wege, als dem der Deklamation. Es ist also nöthig, daß er sich mit dem Geiste des Kunstwerks so vertraut mache, als nur immer möglich; daß er die Ideen

des Dichters genau auffasse und sich ganz in den Geist desselben hinein denke. Das Kunstwerk muß in ihm leben, muß so allmächtig ihn ergreifen, daß er beständig die Helden des Stücks vor sich zu sehen scheine, muß jeden einzelnen Charakter der Personen, (einer Oper) so genau auffassen, als wollte er ihn selbst auf der Bühne nachahmen. Er muß jeden Charakter in seinen, auch den kleinsten Nuanzen, zu zerlegen wissen, und das Kunstwerk selbst kritisch beleuchten, um auf diesem Wege genau zu erfahren, wie es die vortheilhafteste Wirkung thun könne. —

Schon hieraus ergiebt sich die Nothwendigkeit des Vertrautseyns des Musikdirektors mit der Aesthetik, und vorzüglich der der Poesie, und daß er sich die Dichtkunst, sowohl in Hinsicht des Aest-

hetischen und Mechanischen so eigen mache, daß er allenfalls im Stande sey, selbst Verse zu machen und den Text unter seinen Partituren zu verbessern. Von Mozart wird es vorzüglich gerühmt, daß er Verse gemacht, und den Text, den man ihm zu bearbeiten gab, oft verbessert habe. Ueberhaupt kann der nur richtig über einen zu bearbeitenden Gegenstand urtheilen, der mit geläutertem Gefühl fürs Schöne die genaue Kenntniß der Regeln und mechanischen Fertigkeit verbindet, um die Bedingnisse zu kennen, unter denen ein Kunstwerk gelingen kann.

Endlich, da alle lyrischen Künste sich auf einander beziehen, und vereint mit einander wirken, so ist die umfassende Kenntniß derselben eben deshalb unentbehrlich, weil, bey zusammengesetzten

Tonstücken die Musik nur die Gefühle deutlicher darzustellen bemüht ist, die aus der Diktion des Dichters wehen, wozu sie gleichsam den Kommentar macht und gemeinschaftlich beyde Künste im gleichen Grade zur Vollkommenheit des zusammengesetzten Kunstwerks wirken. Hat sich der Musikdirektor den Text vollkommen eigen gemacht, so, daß ihm kein Zweifel mehr übrig bleibt, und seine Seele ganz mit demselben Geiste des Dichters harmonirt, ist er mit der Deklamation in Richtigkeit, so nehme er die Partitur wieder zur Hand, und vergleiche seine Deklamation des Textes mit der deklamatorischen Behandlung des Komponisten.

Ehe er hier zu etwas anderm schreitet, nehme er die Singstimme vor, singe sich die Parthien vollkommen ein, um mit

jeder Stimme besonders in Richtigkeit zu kommen und den individuellen Charakter jeder einzelnen zu studiren. Zuerst werden die Arien jeder einzelnen Person in der Oper ausgehoben, weil sich in der Arie der individuelle Charakter jeder Person am deutlichsten äußern muß. Ist er mit allen Solostellen durch, so gehet er an die zusammengesetzten Stücke, Duetten, Terzetten, Quartetten, Quintetten. Die Finals bleiben noch zurück.

Bey den Duetten, und überhaupt den zusammengesetztern Musikparthieen, wo sich die mehrste Handlung äußern muß, hat der Musikdirektor auf die Behandlung jedes einzelnen Charakters und dann auf ihre Verschmelzung mit einander, auf die Kontraste, auf die Vereinigungen zu sehen, und den Ideen des Verfassers nachzugehen. Hiezu liefert

das Studium der Mozartschen Partituren den reichhaltigsten Stoff; auch Salieris größere und frühere Werke sind hier vorzüglich als Muster zu empfehlen, aus welchen man den eigentlichen Takt einer richtigen Deklamation und Behandlungsart zusammengesetzter Tonstücke lernen kann. Besonders redend ist sein Axur, König von Ormus, sein Talismann, seine Armida, die Ziffer, die Danaiden, und Palmira. Spätere Werke, wie z. B. Fallstaff, sind nichts weniger als Muster und tragen die Spuren der Uebereilung nur zu sichtbar an sich.

Das zusammengesetzte Singstück muß die charakteristische Eigenheit haben, daß der Charakter jeder einzelnen in ihm verwebten Parthie hervorsteche, sich, so wie durchs ganze Stück, treu bleibe, ohne

in der Anlage des Ganzen eine widrige Störung zu machen.

Eben das ist die Kunst des Tonkünstlers, verschiedene Charaktere in einem Stücke so mit einander zu vereinigen, daß bey aller Verschiedenheit derselben ein schönes Ganze entstehe. Ein unglücklich liebendes Mädchen, getrennt von ihrem Geliebten, soll klagen, ihre Töne sollen zum tiefsten Mitleid den Hörer bewegen, während neben ihr der Bösewicht, der sie raubte, über sein gelungenes Verbrechen triumphirt. Die Empfindungen sind im äußersten Grade widersprechend. Hier der gerechteste, reinste Schmerz, dort die wildeste — pöbelhafteste Freude eines Bösewichts. — Der Tonsetzer aber muß verstehen, beyde kontrastirende Aeußerungen des Gefühls so mit einander zu vereinigen,

daß beyde zwar gleich stark in die Augen springen, aber dennoch nur ein Hauptgefühl erregen, und daß, um mich des Beyspiels ferner zu bedienen, eben jener boshafte Triumph dazu diene, das Gefühl der leidenden Unschuld nur noch mehr zu erhöhen.

Eben diese schweren Aufgaben verstand Mozart unstreitig am besten zu lösen. Man nehme aus seinen Opern ein zusammengesetztes Musikstück heraus, wo man will, und man wird, sobald man es mit kritischem Aug' beleuchtet, allenthalben auf Spuren stoßen, die seine außerordentliche Geschicklichkeit in der Behandlung der Charaktere zeigen. Unter den vielen will ich hier nur auf das bekannte Quartett im Don Juan, zwischen Elvire, Anna, Ottavio und Don Juan im ersten Akte (B dur)

„Fliehe des Schmeichlers falsches Wort!“ — hindeuten. Welcher Kontrast der vier ganz verschiedenen Gefühle, und wie meisterhaft sind sie zu einem unnachahmlichen Ganzen vereinigt.

Der Kapellmeister Winter folgt in dieser Behandlungsart glücklich Mozart nach. Ich erwähne hier nur des so schön als richtig gedachten Duetts im Opferfeste zwischen Mihrra und Murnai: (A dur) „Wenn dir mein Auge strahlet.“

Freylich wird der Musikdirektor beym Studium neuerer ephemerischer Produkte, eines Wenzel Müller, Kauer, und wie die Komponaster und Opernschmierer alle heißen mögen, in dieser Hinsicht wohl eben nicht die reichlichste Ausbeute machen; denn hier findet sich nur wenig

oder nichts Gedachtes. Es ist jenen Herren nur um augenblicklichen Ohrenkitzel zu thun. Schon vor seiner Geburt vom frühen Tode ihres Kindes unterrichtet, arbeiten sie nur darauf hin: den Beyfall der Menge auf vier oder sechs Wochen zu erbetteln. Sie bringen Kinder zur Welt, die einmal aus vollem Halse lachen und darüber zerplätzen, wie glänzende Seifenblasen. Ein wenig Farinzucker wird hier in einer Menge Wasser aufgelöst.

Aber eben das richtig Gedachte, eben dieses richtig Empfundene und gehaltvoll Dargestellte, zeigt den denkenden Tonkünstler, und erhebt ihn über den Leyermann.

Hier läßt sich die innere Schönheit eines Tonkünstlers am sichersten würdigen.

Sobald der Musikdirektor mit dem Studium aller zusammengesetzten Stücke fertig ist, schreite er zu den Chören und Finals. Hier in jenen Pieçen, welche einer vielfachen Zusammensetzung und Zerlegung fähig sind, läßt sich der Geist eines denkenden Komponisten am richtigsten beurtheilen; vorausgesetzt, daß der Dichter mit seinem Texte ihn in den Stand setzte, etwas leisten zu können.

Jeder einzelne Charakter muß im Final seine Individualität behalten, und sich trotz seiner Verschiedenheit zu den andern zur schönen und korrekten Einheit anschließen.

Nächst der deklamatorischen verdient auch die musikalische Behandlung berücksichtigt zu werden. Die Charaktere der Personen sind hier nicht bloß Reden,

sondern auch Singstimmen, die nächst der deklamatorischen auch einer musikalischen Behandlung fähig sind, die bey einem musikalischen Kunstwerke ein Hauptersoderniß ist, und auf die selbst für ihren Ausdruck fast alles ankömmt.

Die musikalische Konstruktion, die mehr oder minder gewagte, glückliche oder minder gelungene Auflösung musikalischer Regeln, und ihr Anbringen da, wo sie die gehörige Wirkung thun, gehört ebenmäßig zum Studium des Musikdirektors, der hier als reiner Tonkünstlers betrachtet werden muß.

Sobald er mit den Singstimmen fertig ist, wende er sich zur Begleitung und Instrumentation.

Hier tritt die Musik als eine musi-

kalische Kunst ein, die nur Fülle hat, und in so fern nur Klarheit, als ihre Fülle durch den ihr untergelegten Text erläutert wird. Die Wirkung der Klänge muß nach einigenmalen Ueberlesen am Fortepiano erforscht werden.

Daß zum richtigen Vortrag einer Partitur auf dem Fortepiano kein gemeiner Klavierspieler gehöre, daß ein solcher mit einem schnellen und richtigen Ueberblicke eine vorzügliche Fertigkeit und Oekonomie der Finger, Präzision, Ausdruck und alles in sich verbinden müsse, was man von einem ganzen Orchester verlangt, brauche ich wohl nicht zu erwähnen. Denn das heißt nicht Partitur spielen, wenn man die Singstimme absingt oder absingen läßt, und die Fundamentalakkorde dazu abklatscht wie jeder Kantor und wohlbestallte Organist

seinen Zifferbaß. Von einem geübten Partiturspieler verlangt man schlechterdings, daß er sogleich im Spielen einen vollständigen Klavierauszug liefre, und keine wesentliche Note der Begleitung auslasse, schlechterdings keinen Klang vorenthalte, der nur einigermaßen Anspruch auf entschiedene Wirkung macht.

Denn der Klang eines aufzuführenden Tonstücks muß dem Musikdirektor mechanisch werden, und hiezu ist schlechterdings eine strenge Gleichheit des Vortrags nöthig. Leicht wird sonst der Musikdirektor bey den folgenden Instrumentalproben auf Irrwege geleitet, wenn er so ganz wider Erwartung mehr hört, als er zu hören gewohnt war, und die Wirkung eines Tonstücks erst von seinem Orchester lernen soll. Er muß eine solche Fertigkeit im Notenlesen besi-

tzen, daß er schnell durch alle Schlüssel und Signaturen durchblicken kann, und zugleich muß er verstehen, diese Menge Noten geschickt in die Finger zu fassen, und wo möglich jeder seiner Hand eine doppelte Bewegung zu geben, so daß er z. B. die vorschreitende Melodie der ersten Violine mit der Beweglichkeit der Begleitung der zweyten, der rechten, die Blasinstrumente samt dem Basse, wo es möglich ist, der linken Hand vertrauen könnte. Dieses erfodert Uebung, und nicht gemeine Fertigkeit. *) Ohne eine vollkommene Applikatur richtet man hier nichts aus.

*) Es würde mich zu weit führen, wenn ich hier eine umständliche Anweisung zum Partiturspielen geben wollte. Sie gehört mehr zum Mechanismus des Fortepianospiels, und verdient, wie ich glaube, eine eigne Abhandlung.

Bey diesen wiederholten Klavierproben, wo man erst die Instrumentalbegleitung ohne Rücksicht auf die, sie erläuternde Singparthie, bloß nach Vorschrift des Komponisten, ich möchte sagen, sonatenmäßig — behandelt, hat man hauptsächlich die Wirkung der Klänge unter sich, die Instrumentation und ihre Oekonomie zu einander zu prüfen. Ist man hiermit ganz aufs Reine, so verbindet man mit der Begleitung die Deklamation des Textes, den Gesang, und giebt genau auf das Verhalten beyder Theile zu einander Acht; ob der Komponist dem Dichter Genüge geleistet? ob seine begleitende Musik wirklich das Eigne und Bezeichnende habe, das von ihr gefodert werden kann? ob dem Tonsetzer wirklich der Sinn des Dichters hell vorgeleuchtet, oder ob er von den Gefühlen desselben nur dunkle oder ver-

worrene Vorstellungen oder Ahnungen gehabt habe? ob er glücklich in der Wahl der bezeichnenden Tonart, in der Wahl der eigenthümlichen Instrumente und ihrer jedesmaligen Anwendung, in der Beweglichkeit oder Ruhe der Notenfiguren gewesen sey? und nun in welchem Zeitmaaße das Stück eigentlich vorgetragen werden müsse?

In diesem letztern Falle eignet sich bey Tonstücken eine ganz besondere Erscheinung, welche meines Dafürhaltens ihren Grund in der Verschiedenheit der Instrumente — des Fortepianos gegen die Orchesterinstrumente hat.

Das Fortepiano läßt doch bey aller angebrachten Abdämpfung des Tons, der bey der neuern Mechanik dieses Instruments ein Hauptgegenstand war, noch

immer einen verhältnißmäßigen Nachhall, der aus dem eigenthümlichen Schwunge der Metallsaiten entsteht, zurück, und verursacht folglich einen langsamern Vortrag des Tonstücks. Nicht so bey den andern Instrumenten, wo der Spieler das jedesmalige Erscheinen und Verschwinden seines Tons mehr in seiner Gewalt hat.

Ich berufe mich hier nur auf das Ziehen der langsamen Töne auf der Geige und auf das Abstoßen der Stokkattonoten, und auf die Behandlungen beyder Arten auf dem Fortepiano. Der Spieler des letztern wird nicht im Stande seyn, die langsamen Noten so lange zu erhalten, wie der Geiger, und die kurzen so schnell verschwinden zu lassen, wie dieser. Auch ist die Wirkung eines Ruhepunktes über einer Note auf der

Geige himmelweit von der auf dem Fortepiano verschieden. Von der Gewalt des Musikus über die Blasinstrmente, will ich nicht einmal etwas erwähnen; sie ist zu entschieden.

Diese verschiedenen Eigenheiten nun verlangen von den Komponisten ihre bestimmten Rücksichten, und der Komponist fürs Fortepiano hat ganz andere Notenfiguren anzubringen, als der für ein volles Orchester setzt. Diese Eigenheit fällt nirgends mehr auf, als beym Spiel der Partitur auf dem Fortepiano, wo die Figuren der Bratsche und Sekondgeige schlechterdings nicht so vorgetragen werden können, wie sie dastehn, sondern oft eine solche Veränderung erdulden müssen, daß ihre Wirkung schlechterdings verloren geht, zumal beym Tremoliren auf einer und derselben Note,

was sich auf den Geigen mit kaum denkbarer Geschwindigkeit und auf dem Klavier gar nicht machen läßt. Dasselbe äußert sich beym Uebertragen der Blasinstrumente aufs Klavier, die sich nun gar nicht mehr gleichen.

Der Vortrag einer Partitur auf einem Fortepiano bleibt demnach nur die Darstellung auf einem uneigentlichen Instrumente, das bey seiner Beschränktheit, auch bey dem besten Vortrage, nicht im Stande ist, die Foderung eines Orchesterkomponisten zu erfüllen.

Daher kömmt es, daß alle Tonstücke auf dem Fortepiano sich mit einem langsamern Vortrage begnügen, als im Orchester, und daß, was uns auf dem Fortepiano der richtige Vortrag geschie-

nen, im Orchester kraftlos und schleppend erscheint.

Um sich von dieser Nachahmung aufs Bündigste zu überzeugen, spiele man die erste beste Ouverture in demselben schnellen Zeitmaaße auf dem Fortepiano, wie sie im Orchester genommen wird — z. B. die Ouverture von der Zauberflöte — und gebe Acht, ob man sie so genau verstehen kann, als beym Vortrag im Orchester, ob nicht bey aller Behutsamkeit des Spielers dennoch die zu schnell auf einander folgenden Töne sich nicht in einander verwirren, und zwischen dem schönsten Vortrag ein ganz unmusikalisches, widriges Zwischengeheul verursachen?

Nun nehme man das Zeitmaaß einer Sonate, das freylich mit dem der Sym-

phonie in keinem Verhältnisse steht, und man wird sich besser verstehen, aber die Wirkung, die man nun hervorbringt, ist nicht die Wirkung, die der Komponist vom Vortrage des Orchesters berechnet hat. *)

Es kann also dem Musikdirektor leicht begegnen, daß er beym Privatstudium der Partitur am Fortepiano ein Zeitmaaß vollkommen dem Ausdruck entsprechend findet, der auch für ein Klavierstück der gewählte seyn würde, bey welchem es aber im Orchester nicht wenig verlieren müßte.

*) Bey dieser Gelegenheit wäre eigentlich ein Wörtchen gegen die Tobsucht der neuern Musikdirektoren zu sagen, die ihre größte Kunst im Abjagen suchten; doch hievon in der Folge.

Das zu schnelle Abjagen ihrer Kompositionen ist also den Klavierspielern eben so übel zu nehmen, wenn sie es den Orchesterspielern im Zeitmaaße nachthun wollen, als jenen, wenn sie den Ausdruck in Verspätung der Abfertigung ihrer Noten suchen, und dadurch das Allegro ins Andante herabziehen.

Das Tempo kann bey einem Orchesterstück folglich erst in der Quartettprobe, oder im vollen Orchester, ganz berichtigt werden. Daß in Hinsicht des Zeitmaaßes auf die Beschäftigung der Instrumente, vorzüglich der blasenden, im Verhältniß zu ihrem Mechanismus, Rücksicht genommen werden, und da, wo der Tonsetzer aus zu weniger Bekanntschaft mit der Behandlung des Instruments bey überhäuften Notenfiguren, Unmöglichkeiten in Hinsicht des Tempo

gefodert hätte, mit diesem einige Veränderung vorgenommen werden müsse, um die Blöße des Verfassers einigermaßen zu decken, versteht sich von selbst. —

Nächst dem Privatstudium, während welchem die Sänger und Sängerinnen ihre Stimmen ebenfalls zum Einstudiren erhalten haben, um in Ansehung der Deklamation sowohl, als des Studiums des Gesanges sich zu orientiren, muß nun der Musikdirektor Proben am Fortepiano mit den Sängern vornehmen, erst einzeln, dann mehrere, und endlich alle zusammen. Diese einfachen Proben, bey denen freylich von Seiten der Sänger, wenn sie, wie das bey den Theatern öfters der Fall ist, nicht musikalisch, oder doch zum Selbststudium nicht genug ausgebildet sind, der Korrepetitor kräftig vorgearbeitet haben muß,

sind zur Berichtigung der Darstellung vom größten Nutzen, und dienen vorzüglich zur Verständigung des Musikdirektors mit den Sängern, ohne welche das Gelingen eines musikalischen Kunstwerks nicht denkbar ist.

Hier tritt ein ganz eignes Verhältniß ein, das nur der genau kennen und beurtheilen kann, der selbst in Verhältnissen mit Sängern und Kapellisten stand.

Es läßt sich nicht eher an eine Berichtigung einer Probe mit den Musikern denken, bis man erst mit den Sängern vollkommen aufs Reine ist. Die Sänger und Sängerinnen verlangen aus einem ihnen charakteristisch eigenen Künstlerstolze mehr Achtung, und können schlechterdings keine öffentliche Korrektion

vertragen, selbst da, wo sie finden, daß der Kapellmeister Recht hätte. Sogar den Sängern, wenn sie zusammen sind, darf man keine individuellen Korrektionen geben. Hier kann man nur von dem sprechen, was alle in der Behandlung eines Stücks angeht, in Rezitativen und Arien läßt sich hier gar nichts thun; dieses wäre gerade der Weg für den Musikdirektor, auf dem sein Stück bey der Aufführung scheitern müßte. Selbst, wenn man die Sänger einzeln vornimmt, ist Sanftheit und Delikatesse, zumal bey den Damen, nöthig. Diese rathe ich bey den einzelnen Fortepianoproben immer zuerst vorzunehmen. Man gestattet ja diesen Vorzug den Damen in allen übrigen Verhältnissen, und seine Vernachlässigung würde hier die so leicht reizbare Empfindlichkeit dieses Geschlechts erregen, und sie nur widerspen=

stig und verdrießlich machen. Auch schmeichelt es ihrer Eitelkeit nicht wenig, wenn sie sich in einer Sache schon vollkommen wissen, an welcher andre noch studiren. Wenn man durch eine kleine Politik sich ein Geschäft erleichtern und sein Gelingen dadurch versichern kann, warum sollte man sie nicht mit der Kunst verbinden?

Hierüber in der Folge mehr unter dem Artikel: Musikalische Politik.

Sobald man in Hinsicht der Deklamation, des Vortrags, des Gesangs, der Behandlung und dem Anbringen der zufälligen Schönheiten im Vortrage desselben mit den Sängern einig ist, schreite man zur sogenannten Quartettprobe, welche man mit den vorzüglichsten Geigern

des Orchesters hält, an die sich die übrigen Ripiengeiger gewöhnlich anschließen.

Hier läßt sich der Vortrag, Licht und Schatten, und das Zeitmaaß am sichersten bestimmen, hier können am füglichsten mit verschiedenen Zeitmaaßen Versuche angestellt, das, welches die vortheilhafteste Wirkung thut, festgesetzt werden, gewisse Stellen, welche sich mit verändertem Zeitmaaße besser ausnehmen, bezeichnet werden.

Oft findet ein einsichtsvoller Musikdirektor bey genauem Studium einer Partitur Stellen, die, nachdem sie genommen werden, mehr oder minder vortheilhafte Wirkung thun. Oft im vermehrten Drange der Leidenschaft, wo es der Tonsetzer zu bemerken vergessen hatte, thut eine Vermehrung des geschwinden

Zeitmaaßes, so wie im Gegentheile bey nachlassender Spannung ein langsameres bessere Wirkung, und überhaupt muß in einem deklamatorischen Stück, vorzüglich in der Oper, das Zeitmaaß dem steigenden oder sinkenden Affekt der Sänger und Schauspieler nachgeben. Ist der Musikdirektor mit seinen Vorgeigern und dem Violonzellisten richtig, so werden die Sänger wieder zur Quartettprobe gezogen, bey welcher nun der Musikdirektor theils auf dem Fortepiano, theils mit der Geige dirigirt und einhilft. Sechs bis acht solcher Quartettproben mit den Sängern sind selbst dem geübten Orchester nicht zu viel; in ihnen muß das Ganze berichtigt und geordnet werden, und ist man mit den Sängern und den Vorgeigern in Ordnung, so wird die Hauptprobe wesentlich erleichtert. Bey diesen Qartettpro-

ben hat man vorzüglich auf Richtigkeit des Ausdrucks und Präzision zu sehen, so daß sie sich schon gut zuhören und aus ihnen sich der Plan des Ganzen abnehmen lasse.

Hier ist der Ort, wo der Musikdirektor seine Leute am besten belehren und berichtigen kann, was sich im Orchester nicht wohl thun läßt. Hier kann er ihnen mit Gründen begegnen, wozu bey der Hauptprobe weder Zeit noch Gelegenheit ist. Es ist hier gleichviel, wie weit man mit dem Stücke kömmt; man kann aufhören, wenn man müde wird, und bis zur folgenden Probe verspären, was sich bey vollen Orchesterproben nicht wohl thun läßt, wo die Musiker auch nicht so oft mit Liebe ein Stück wiederholen, als die Vorgeiger in einer Quartettprobe, die bey feiner Behand-

lung und sonstigem guten Benehmen der Mitglieder mit einander, mehr das Ansehn eines Liebhaberkonzerts bekömmt. In der Orchesterprobe muß der Musikdirektor schon mehrere Rücksichten beobachten, und kann nur durch seine Kunst die Maschine im Gange erhalten, weniger durch mündliche Erklärung und Unterricht wirken. Die Quartettprobe ist in dieser Hinsicht — der schicklichste Zeitpunkt, in dem der Musikdirektor seine vertrautern Künstler mit dem Plane seiner Darstellung bekannt macht, und sie gleichsam in die Geheimnisse seiner Direktion einweiht, damit sie bey der Aufführung ganz nach seiner Absicht handeln, und die, welche sich an ihn anschließen, zu gleicher Ordnung bestimmen.

In den Quartettproben lassen sich

noch Versuche anstellen. Bey den Orchesterproben läßt sich dieses nicht wohl thun, wenn man nicht einen merklichen Schritt zurück thun wollte.

Zur vortheilhaften Anordnung des Ganzen gehört unstreitig das saubre und korrekte Ausschreiben der Orchesterstimmen, auf welches der Musikdirektor alle mögliche Sorgfalt verwenden muß.

Es ist nicht gleichviel, wem man dieses, zur Vollkommenheit der musikalischen Darstellung so äußerst wichtige, Geschäft vertraut; und die Regel, es dem Wenigstnehmenden zu überlassen, möchte wohl hier an ihrem unrechtesten Platze stehen.

In einigen Kapellen ist es hergebracht, daß jeder Musiker seine Stimme

schreibt, und daß man diese Arbeit gewöhnlich den jüngern Mitgliedern überläßt. Diese Art des Ausschreibens hat zwar den einzigen, wiewohl geringen Vortheil, daß der Musiker mit seiner Stimme bekannt wird, Allein es hält eines Theils zu sehr auf, und dann kann man sich auf die Arbeit vieler nicht so gut verlassen, wie auf die eines Einzigen, oder Zweyer, die sich beständig einem solchen Geschäfte widmen, und hierinn eine gewisse mechanische Fertigkeit erlangt haben. Zudem ist es unangenehm, in einem und demselben Musikstück mehrere Handschriften zu finden, was der äußern Eleganz viel schadet, dann geht es beym Notenlesen, wie bey Handschriften, daß man die immer am schnellsten liest, an die man am mehrsten gewöhnt ist, und die man am öftersten vor Augen hat.

Der Musikdirektor bediene sich daher zum Ausschreiben seiner Noten eines oder mehrerer gewissen zuverlässigen Leuten, welche von Seiten ihrer musikalischen Orthographie und Kalligraphie hinlänglich geprüft und bekannt sind, gebe ihnen viel zu thun, und bey einem regelmäßigen Orchester, zumal bey einer Fürstlichen Kapelle, wo öfters neue Opern gegeben werden, können zwey bis drey Kopisten täglich beschäftigt werden, und ihren hinlänglichen Unterhalt finden. Bey beständigen Kapellschreibern ist es gut, wenn man sie in ihrem Amte verpflichtet, damit sie von den ihnen vertrauten Partituren, welches oft theure und seltne Werke sind, keine Privatkopieen nehmen, und dann an kleine Orchester und Theater um geringes Geld verkaufen.

Bey der Kopiatur der Noten hat der Musikdirektor vorzüglich darauf zu sehen, daß sich der Abschreiber nicht zu übereilen brauche, und oft wider Willen falsch schreibe.

Es ist gut, wenn man eine Partitur zeitig zum Ausschreiben giebt, daß man alsdann eher mit den Proben zögern kann, als sich übereilen muß.

Festes, gutes Notenpapier, wenn es auch theuerer, als das gewöhnliche ist, muß dazu genommen werden, und wo möglich solches, das wenig Kalg hat. Denn auf diesem werden die Noten bald gelb, und bekommen ein ekelhaftes, alterndes, rußiges Ansehn, das dem Spieler Abscheu erweckt.

Am besten ist ein gutes, graues Pa-

pier, von feiner Konzeptmasse, das keine Kalgweiße hat. Auf ihm werden, ist sonst die Dinte gut, die Noten nicht gelb, und es blendet, zumal Abends, die Augen der Spieler nicht so sehr, als das kalgweiße, ungeachtet es bey Lichte doch weiß sieht, auch stümpfen die Federn auf ihm nicht so sehr, wie auf jenem.

Das Format ist am besten jenes beliebige Wiener Klein-Folio, welches mehr breit als lang ist. Es hat den Vortheil, daß die längern Zeilen mehr Noten und Takte fassen, und der Spieler nicht so oft von einer Zeile auf die andere zu blicken braucht, und da es nicht lang ist, daß nicht viele Zeilen unter einander gerückt werden können, wodurch die bey schnell abzufertigenden Stücken so leicht mögliche Verirrung

aus einer in die andere Zeile verhindert wird.

Enges Notenschreiben und Papierersparniß ist so kleinlich und ekelhaft, als nachtheilig. Man lasse zu beyden Seiten oben und unten wenigstens einen Finger breit weißen Raum, bringe nicht mehr als acht bis höchstens zehn Zeilen auf die Seite, lasse in Ansehung des Umwendens eine vortheilhafte Einrichtung treffen, und die Noten, groß, weitläuftig und flüchtig schreiben. Je weitläuftiger und größer, desto leichter läßt sich die Note lesen. Stimmen-Noten fürs Orchester sind von Klavier- und Guitarren-Noten wesentlich verschieden, und vertragen jene kleinliche Aengstlichkeit nicht, wie jene.

Ueberhaupt ist das Notenschreiben

kein Geschäft für ganz junge Leute, weil es Bedächtlichkeit erfodert, und nichts weniger, als gleichgültigen Leichtsinn vertragen kann. Leute, die eine Zeitlang im Lehramte gestanden, und folglich ihre Gedult geübt haben, sind immer für dieses Geschäft am besten geeignet, das so viel Genauigkeit erfodert.

Am schlimmsten befindet sich eine auszuschreibende Partitur in den Händen junger Schüler, welche nur schreiben, um fertig zu werden, und das Geld zu erhalten, und denen es übrigens gleichgültig ist, ob ein paar Dutzend Takte fehlen, Pausen und Signaturen weggelassen sind, Tempos darüber stehen, oder nicht, die Musiker werden selbst schon sehen, wie sie mit der Arbeit zurecht kommen. Auch Musiker

von gemeinem Schlage, zumal von jener Sorte, die bey Tänzen aufspielen, sind in der Regel schlechte Notenschreiber; sie sind gemeiniglich nur zufrieden, wenn die Noten dastehn. Forte und Piano, Bögen und sonstige Signaturen kümmern ihnen wenig, weil sie selbst für bezeichnenden Ausdruck in der Musik wenig Sinn haben. —

Die besten Notenschreiber trifft man unstreitig in Sachsen, vorzüglich in Leipzig und Dresden, dann in Wien und Prag, den Heimathsörtern des Frohsinns und der Musik.

Die Stimmen müssen eingebunden werden. Es gehört zur Erhaltung und Sauberkeit des Ganzen. Eigentlich sollte von großen Musikstücken, wie Opern, Oratorien, Messen, keine Stim-

me, auch die dünne Paukenstimme nicht uneingebunden seyn. Die nackten Noten-Blätter werden durchs Auflegen auf die Orchesterpulte zu leicht und bald schmutzig, und bekommen ein ekelhaftes Ansehn, vom Gebrauch reibt und reißt sich der Rücken der zusammengelegten Bögen auseinander, und bald fliegen von den nur zusammengehefteten Stimmen die gelben, verrunzelten Fetzen umher. Bey Theatern, wo die Stimmen noch die Beschwerlichkeiten der Reise, das öftere Ein- und Auspacken, Zusammendrängen in die Kasten ertragen müssen, und früher dem Verbrauche bloßgestellt sind, als da, wo sie nur einem bestimmten Orchester dienen können, ist das Einbinden einzelner Stimmen vorzüglich zu empfehlen.

Auf der Decke jeder Stimme

bringt man ein weißes Blatt an, welches meldet, was für eine Stimme darinn sey, zu welchem Stücke und von welchem Meister. Diese sämmtlichen Stimmen erhalten ein Futteral von Pappe, das sie umschließt. Auf diesem ist ebenfalls ein weißes Blatt angebracht, welches den ganzen Inhalt der Kapsel anzeigt, auch bemerkt, wenn eine Stimme, wie z. B. die Violin- und Baßstimmen doppelt oder mehrfach vorhanden, wie vielmal jede Stimme da sey.

Dieses hat seinen doppelten Nutzen. Erstens dient dieses Inventarium dem Musikdirektor beym Ein- und Auslegen der Stimmen und dem jedesmaligen Nachzählen derselben, zur sichern Richtschnur, und hindert zweytens auch das Entwenden der Doubletten.

Man kann beym Einbande der Stimmen und ihrer Kapseln sowohl als der Partituren Rücksicht darauf nehmen, daß jeder Komponist seinen eigenthümlichen Einband erhalte, z. B. alle Werke von Mozart grün, von Haidn orange u. s. f., dieses gewährt dann in der musikalischen Bibliothek, wo die Werke niedergelegt werden, einen leichten Ueberblick der von jedem Tonsetzer vorhandenen Werke und der Zahl derselben.

Symphoniestimmen schlägt man in Mappen, die an ihren Oefnungen mit Bändern versehen sind. Ueber die vorhandenen Musikstücke, Stimmen, Partituren u. s. w. hat der Musikdirektor ein genaues Verzeichniß zu führen.

Es ist nothwendig, und der Musikdirektor muß es sich jedesmal zur unerläßli-

chen Pflicht machen, ehe er die Stimmen auflegt, dieselben zu Hause jedesmal genau nachzuzählen und zu inventiren: ob keine fehle, damit keine Verwirrung im Orchester entstehe, wenn man den Defekt einer Stimme zu spät gewahr wird, wo man nicht mehr vorbeugen und abhelfen kann. Fehlt eine Stimme, so kömmt es darauf an, ob es eine entbehrliche, oder minder entbehrliche ist. Ist sie von der Art, daß sie nicht vermißt werden kann, wie die erste Violinen-, Kontrebaß, oder sonstige Prinzipalstimme, so muß, wo möglich, die Aufführung des Stücks unterbleiben, oder der Musiker der fehlenden Stimme müßte aus der Partitur mitspielen. Bey andern Stimmen, welche eben nicht sehr nöthig sind, kann der Musikdirektor zur Noth die allenfalls eintretenden Solo-

stellen mit seiner Geige gut oder übel auszufüllen suchen.

Im Grunde freylich ist kein Orchester verbunden, ein Stück zu spielen, wo auch nur eine Stimme mangelt, selbst die Pauken lassen sich nicht entschuldigen; denn die mangelnden Stimmen verursachen immer eine unvollkommene, fehlerhafte Darstellung, und kein Musiker kann verbunden werden, sich selbst mit unvollkommener Darstellung eines Kunstwerks zu beschimpfen. Allein, man weiß, wie es bey Höfen und bey Theatern geht. Der Fürst verlangt dieses oder jenes Stück, und manchmal kaum einige Stunden vor der Aufführung. Dagegen läßt sich nun wohl von Seiten des Musikdirektors nicht einwenden, am allerwenigsten, daß die oder jene Stimme fehle, dieses könnte ihm,

als einem Manne, der nicht auf seine Sachen sieht, einen derben Verweis nachziehen. Man kennt die Launen der Fürsten. Es sind fremde Herrschaften bey Tafel; man spricht vom Theater, einer der hohen Gäste spricht von einer Oper, die sein Lieblingsstück sey. Ihm ein Kompliment zu machen, läßt der Fürst sogleich Befehl geben: heute Abend soll sie aufgeführt werden, und hier gilt nun weiter keine Remonstration. Dasselbe muß sich der Musikdirektor eines reisenden Theaters gefallen lassen, wenn auf Verlangen des Publikums, oder nach Laune des Direkteurs, schnell diese oder jene Oper gegeben werden muß. Selbst Privat-Unternehmer können in solche Verlegenheiten gerathen.

Dergleichen Unannehmlichkeiten zu umgehen, sollte kein Musikdirektor ein

Stück aus seiner musikalischen Bibliothek verborgen, auch seinem besten Freunde nicht. Die Sachen, zumal Musikalien, werden durch das Verleihen eben nicht besser, und wenn etwas verloren geht, hat der Eigenthümer das Unglück. Wie nun, wenn er einem Freunde ein Musikstück verborgt hat, dieser borgt es, wie das auch bey Büchern häufig der Fall ist, weiter, z. B. über Land — Nun soll der Kapellmeister die Oper oder das Oratorium schnell aufführen — was nun anfangen? —

Es ist daher rathsam, wenn man ein Stück aufgeführt hat, dasselbe nach seiner Beendigung in Gegenwart des Kapelldieners nachzuzählen, die Stimmen zusammen zu packen und ihm zu übergeben. Wenn dieser es zu Hause bringt, vom neuen durchzählen, die

Stimme selbst partiturmäßig nach ihrem Range legen, und verwahren. Fehlt bey dieser Zählung eine Stimme, so kann gleich nachgeholfen werden; entweder sie findet sich noch, oder wird zeitig neuerdings ausgezogen. Eben so soll der Musikdirektor vor der Aufführung des Stücks fleißig seine Orchesterstimmen inventiren.

Wenn neue Stimmen ausgeschrieben worden sind, so soll sich der Musikdirektor, auch bey dem eigensinnigsten Schreiber nicht, auf ihn verlassen, und die Korrektur verschieben, bis sich der Fehler beym durchspielen in der Probe findet. Vielmehr ist es seine angelegentlichste Pflicht, alle und jede Stimmen, so wie sie aus der Hand des Kopisten kommen, ängstlich genau mit der Partitur zu vergleichen, und fleißig nachzuhelfen,

keinen Bogen oder Punkt, kein Fp. unbeachtet zu lassen, und so fleißig, als möglich nachzuhelfen. Der Musikdirektor, der seine Partitur genau kennt, sich auf die Wirkung jeder Signatur versteht, ist der beste und eigentlichste Korrektor, er wird da Fehler sehen, wo der Orchesterspieler, gewohnt nur nach Vorschriften zu handeln, und unbekannt mit dem Ganzen, keine Unvollkommenheiten ahnen kann; und welche Verwirrung würde bey einer Probe in einem Orchester entstehen, wenn jeder Musikus bey jedem Fehler aufrufen wollte: „Herr Musikdirektor, hier fehlt ein Punkt; hier muß Forte stehen! da ist der Ziehbogen vergessen! Herr Konzertmeister! müßte hier nicht etwan ein ♮quadrat stehen?"

Wie wollte man da mit einer Oper-

probe von 24 bis 30 Numern fertig werden? und die Ungeduld der Sängerinnen, wenns gegen Mittag geht, und sie fürchten, ihre Suppe werde kalt —

Man muß solchen Proben beygewohnt haben, um sich in die Lage eines solchen Musikdirektors denken zu können, der leichtsinnig alles auf die Probe, auf den Kopisten, und das glückliche Talent des Errathens seiner Musiker beruhen ließ.

Bey genauer Durchsicht der Stimmen helfe man jeder, auch nur zweifelhaft geschriebenen, Note nach, und suche seinen Stimmen die möglichste Korrektheit zu geben, um sich von dieser wichtigen Seite von aller Verantwortung frey zu machen, um desto mehr von seinen Musikern verlangen zu kön-

nen. Denn je sauberer, deutlicher und richtiger die Stimmen geschrieben sind, desto eher kann der Musikdirektor auf Präzision des Vortrags dringen, zu welchem von Seiten des Musikers alle Verbindlichkeit aufhört, wenn man ihm schlechte Stimmen vorlegt, wo es auf eine Hand voll Noten eben nicht ankömmt. Es ist ja eine zum Ekel bekannte Erfahrung, die Musikdirektoren bey reisenden Bühnen fast in jedem Städtchen machen, daß die Musiker ihre Unwissenheit und ihr schlechtes Spiel gewöhnlich mit falsch geschriebenen Noten zu entschuldigen suchen.

Wer erinnert sich hiebey nicht der Anekdote von Mozart: „Wollt ihr Fis greifen? Wollt ihr Fis greifen?"

Ich selbst habe einmal einen ähnli-

chen Fall erlebt, wo in der Baßstimme ein doppeltes Kreuz gis gis darstellen sollte, und der Baßspieler aufrief: „Da stehen zwey Kreuze; eins ist gewiß zuviel!“ —

Mir ist ein gewisser Herr B — dt bekannt, den die Götter im Zorne zum Musikdirektor der L — gschen Schauspielergesellschaft erwählt hatten. Der gute Mann konnte kaum vor sich allein spielen, vielweniger ein Orchester dirigiren; was er thun konnte, war: die erste Violine aus der Partitur spielen. Der Man war in jedem Falle unschuldig, die Oper mochte gehen oder umgeworfen werden, an ihm hatte es wahrlich nicht gelegen. Dieser Mann ärgerte sich nur immer, und ich kam beynahe auf die Vermuthung, der Mann erhalte seine Gage nur dafür, daß er sich ärgern sollte.

Denn bald ärgerte er sich über das Orchester, das keine Note träf, bald über die schlecht geschriebenen Noten. Sogar die leichte Oper: Der kleine Matrose, wurde zweymal in einer Vorstellung umgeworfen. Nach der Vorstellung klagte mir der Herr Musikdirektor, die Partitur sey lang Folio geschrieben, er habe zu oft umwenden müssen, und das System habe sich zu weit herabgedehnt. Jetzt hatte er das Donauweibchen zu dirigiren, auch dieses triviale Ding erlebte zwey bis drey Ohnmachten; der Fehler lag darinn: die Partitur war Querfolio geschrieben; die Systeme waren zu nah auf einander gedrängt, daß er immer aus einer Linie in die andere gekommen war. Da ich für die Gesellschaft die Zauberflötenpartitur zu besorgen hatte, so machte ich mir den Spaß, und ließ den ersten Akt Royal = Quer=

quart im größten Formate schreiben, so deutlich, daß man jede Note 6 Schritte weit erkennen konne; den zweyten Akt in Notenquart; den dritten in groß Folio. Was ich geahnet hatte, geschah; alle drey Akte wurden umgeworfen. Natürlich: der erste Akt war zu weitläuftig, der zweyte zu eng, und der dritte enthielt mehr als ein System. Bey der Aufführung des Dom Jouan legte ich ihm die splendite Partitur von Breitkopf und Härtel vor, aber auch hier wurde gleich bey der zweyten Szene umgeworfen. „Die Noten sind meinen Augen zu scharf,“ sagte der Herr Musikdirektor.

Nun Herr! wenn diese Noten nicht lesbar sind, so sind es keine in der Welt, gab ich ihm zur Antwort. Ich glaube, Sie werden keine Partitur dirigiren kön-

nen, sie mag so gut oder schlecht geschrieben seyn, als sie will. Die beste kann Ihnen nichts helfen, denn Ihnen fehlt ein wesentliches Requisit, Partituren zu verstehen, — das Lesen. —

Mit derselben Strenge, mit welcher der Musikdirektor die Stimmen vergleicht und nachsieht, kann er von seinem Orchester die Befolgung der Vorschriften in diesen Stimmen verlangen.

Ueberhaupt darf der Musikdirektor nichts versäumen, was der Darstellung seines Kunstwerks Vollendung giebt, und auch Kleinigkeiten gehören zur Vollkommenheit des Ganzen.

V.

Hauptproben; Ordnung bey diesen.

Sobald der Musikdirektor mit seinen Quartettproben in Ordnung und versichert ist, daß jeder der Hauptgeiger und Sänger in seiner Parthie feststehe, so wird zur Hauptprobe mit dem vollen Orchester geschritten.

Hiebey muß nun schlechterdings das heilige Gesetz obwalten, und streng bewacht werden, daß keine einzige Person,

die zur Besetzung irgend einer Stimme gehört, sich weigere, bey der Probe zu erscheinen, und wär es der größte Virtuos, es darf bey der Hauptprobe schlechterdings niemand fehlen, und es ist sehr gefehlt von vielen Musikdirektoren, wenn sie die Probe schwächer besetzen, als die Aufführung, und glauben: es werde schon gehen, die, welche die Probe mitgemacht haben, werden die andern, welche nicht dabey waren, schon mit fortreißen. Es ist hier nicht die Frage, ob die Leute Noten lesen und Takt halten? Dieses versteht sich von jedem geübten Musiker, und deshalb werden auch wahrlich die Proben nicht angestellt; die Rede ist hier von dem Charakter, welcher dem Tonstück in der Darstellung gegeben werden soll, und dieser liegt gerade nicht im Notenabspielen und Takthalten. Es ist hier um Harmo-

nie, um das Bekanntwerden eines jeden mitwirkenden Individuums mit dem Totaleindrucke des Ganzen, um die Vorschriften, wie der Musikdirektor die verschiedenen Sätze genommen haben will, zu thun, und hiezu ist ein für allemal persönliches Erscheinen in den Proben nöthig. Freylich, wenn der Musikdirektor, so wie der Herr Kantor, weiter von seinem Orchester nichts verlangt, als das Mechanische der Darstellung, daß die Menschen das Tonstück herunter geigen, pfeffern, quicken, und pauken, und Takt halten wie die Kavalleriepferde, so ist es wohl genug, wenn er nur mit seinen musikalischen Handpferden eine Probe hält, in welcher weiter nichts gethan wird, als das Stück einmal herunter gearbeitet, und die Stellen ein = oder ein paarmal wiederholt werden, wo es nicht klappen will. Allein die höhere Darstel-

lung der Kunst erfodert mehr, und das gebildetste Orchester muß jedes neue Musikstück gehörig studiren, um der Wirkung seines Tonstücks gewiß zu seyn.

Man hat die löbliche Art, zumal wo die Herren Kanter die Musik dirigiren, die Saiteninstrumente in der Probe nur einfach zu besetzen, und dann zur Aufführung ein Heer Dilettanten zusammen zu trommeln, so viele deren nur an einer Stimme stehen können. Hiedurch wird nun freylich in jeder Hinsicht mehr verdorben, als gewonnen; und so streng der Musikdirektor auf das Gesetz zu halten hat, daß kein Mitglied des Orchesters aus den Hauptproben bleibe, eben so streng hat er darauf zu halten, daß niemand, der nicht die Hauptproben mitgemacht hat, bey der wirklichen Aufführung zugelassen werde. Solche herzu-

tretende Fremdlinge, die sich gleich prima vista zur Verstärkung mit anschließen, verderben bey einer Aufführung, wo es um Präzision und Delikatesse des Vortrags eines regelmäßig eingespielten Orchesters zu thun ist, mehr, als ihre Verstärkung hilft; und ich will lieber drey Geiger an der ersten Violine hören, die zu einander eingespielt sind, und einander verstehen, als einen vierten Fremden, der mit seiner Verstärkung das feine Spiel der drey erstern verdirbt, oder doch verdunkelt. Wer die Hauptproben nicht mit macht, darf schlechterdings nicht zur Aufführung gelassen werden, selbst wenn die regelmäßige Besetzung zu schwach seyn sollte, und der Kapellmeister gewinnt noch immer in seinem Vortrage, wenn er mit seinen eingespielten Leuten zu thun hat, als wenn er einen ganzen Haufen Dilettanten und Rekruten zu

kommandiren hat, die ihn entweder nicht verstehen, oder aus Selbstgenügsamkeit, wie besonders die Dilettanten — nicht verstehen wollen.

Die Hauptprobe muß jedesmal auf eine Stunde bestimmt angesagt werden, und mit dem Glockenschlage anfangen. Das Bestellen der Musiker auf die halbe Stunde, oder drey Viertel, hat das Nachtheilige, daß sie nie so pünktlich kommen werden, als wenn die Probe auf die Stunde angesagt wird. Der Musikdirektor sey wo möglich immer der Erste auf dem Platze, um desto eher Pünktlichkeit von seinen Leuten fodern zu können.

Die Ordnung muß unablässig eingeführt werden, daß, wer sich fünf Minuten über die festgesetzte Stunde verspä-

tet, eine Geldbuße zu erlegen habe, und wenn er krank wird, dem Musikdirektor davon Meldung thun, damit seine Person noch zeitig ersetzt werden könne.

So wie bey der wirklichen Aufführung, als immer, sorge der Musikdirektor für reines Einstimmen, und begnüge sich nicht etwann, halb reine Proben zu halten. Es muß alles mit derselben Sorgfalt, wie bey der wirklichen Vorstellung, betrieben werden.

Man wird mir gewiß den Einwurf machen, daß ich zu wenig dem Orchester vertraue, daß ich vielleicht geübte, eingespielte Kapellisten mit gewöhnlichen Musikern vergleiche, und daß es bey diesen nicht nöthig sey, so viele und genaue Proben zu veranstalten, daß alles dieses ein zu schülermäßiges Ansehen gewinne.

Allein dagegen kann ich erwiedern, daß selbst das geübteste Orchester bey neuen und schweren Sachen, wenn ihr Vortrag gelingen soll, studiren muß, daß eben jenes öftere Probenhalten und Zusammenspielen die allgemeine Vollkommenheit eines Orchesters bewirke, und daß ein praktischer Tonkünstler es dem Orchester gar bald anhören könne, ob der Musikdirektor fleißig Proben halte, oder, wie man es in der Kunstsprache nennt: seine Leute fleißig zusammen halte. Man merkt es gleich einer Kapelle an, wenn sie nicht viel zu thun hat, und durch Ruhe kömmt das beste Orchester zurück. Ein Blick auf jene Kapellen, wo der Fürst kein Musikliebhaber ist, und die Leute gute Tage haben, zeigt augenfällig, wie dort die besten Musiker einrosten.

Musikalische Fertigkeit ist eine me-

chanische Fertigkeit, die nur durch Uebung erlangt und erhalten wird. Nichtübung in der Musik ist Verlust für ihre Fertigkeit, folglich Rücktritt von ihrer Vollkommenheit.

Zudem trägt selbst die mechanische Fertigkeit in der Darstellung nichts zur Erkenntniß der innern Schönheit einzelner Musikstücke bey, wenn diese nicht vorher studirt werden. Vernachlässigung der Proben bringt oft das beste Orchester zurück, und das eingespielteste Orchester steht doch immer nur auf einer verhältnißmäßigen Stufe zur idealischen Vollkommenheit, welche die Tonkunst unter uns erreichen soll.

Wenigstens drey Hauptproben mit vollem Orchester müssen gehalten wer-

den, um die Leute vollkommen gewiß im Vortrage ihrer Sätze zu machen.

Hat es der Musikdirektor mit einem Theater zu thun, und dabey mit einer Oper, die lange und intrikate Finals hat, so ist zu empfehlen, daß der Musikdirektor, um seine Leute nicht zu ermüden, die Finals zuerst probiren lasse, wo sie noch in voller Spannung sind, und sich das öftere Wiederholen eines und desselben Stückes nicht verdrießen lassen; was aber gewiß beym letzten Final der Fall seyn würde, wenn sie schon einige Stunden gearbeitet haben. Auch ist es für die Sänger vortheilhafter, wenn sie durch langes Warten nicht so sehr ennuirt werden. Dabey beobachte man ungefähr die Ordnung: zuerst nehme man die Chöre vor, in denen vielleicht eingelernte Chorschüler gebraucht werden, und die beyden Fi-

nal's, weil sich hier, wenn auch die Schüler vorher fleißig einstudirt worden sind, doch immer die Schwierigkeiten häufen. Der stete Wechsel der Tempo's und Taktarten, das oft schnelle und unerwartete Einfallen der Chöre, und überhaupt, die zum bessern Zusammenrücken, und dem Ganzen mehr Ründung zu geben, nöthige Präzision, erfodert hier öftere Wiederholungen, und selbst die Korrektionen der Sänger und Sängerinnen in ihren Arien, die bey aller Sorgfalt der Privatproben doch hie und da in den Hauptproben unvermeidlich sind, würden in Gegenwart fremder Personen diesen auffallen. Auch weiß man, daß die vermehrte Personenzahl, welche nur in den Chören der Final's zu thun hat, und während der langen Reihe von Arien und Duetten nicht beschäftigt wird, Störung macht, und

besonders die Schauspieler, welche den Operisten in Chören helfen müssen, gern allerhand Muthwillen und Neckereyen in ihrer müssigen Zwischenzeit treiben. Nach den Chören und Finals schreite man zur Introduktion, den Quintetten, Quartetten, und Duetten, dann zu den Arien, und wenn man mit allen Gesangstücken fertig ist, zur Ouverture. Diese Art zu probiren kann in der ersten und zweyten Probe statt finden; allein bey der letzten Probe muß alles in derselben Ordnung genommen werden, wie es folgt, was auch dann ohne Bedenklichkeit geschehen kann, weil alles gleich gut gehen muß, und keine Fehler in der letzten Probe, wenigstens keine von Belang vorfallen können.

Warum mehr als eine Hauptprobe nöthig sind, erklärt sich leicht, wenn man in Erwägung zieht, daß erst mehrere me-

chanische Schwierigkeiten überwunden werden müssen, ehe man der Darstellung den höhern Grad ihrer Vollendung geben kann. Die erste Hauptprobe dient bloß dazu, sich von dem richtigen Mechanismus des Vortrags zu überzeugen, und gehörigen Orts nachzuhelfen. Erst dann, wenn das Stück im Mechanismus des Vortrags durch die erste Probe berichtigt ist, schreitet man bey der zweyten zu den Schönheiten des Vortrags und zeigt, wie sich einzelne Stellen besonders vortheilhaft geben lassen. Die letzte Probe ist dann die Wiederholung alles Gesagten, und muß den Musikdirektor in Stand setzen, zu beurtheilen, in wie weit es seinem Bemühen gelungen sey, den wirklichen Vortrag seines Orchesters seinem Ideale des aufzuführenden Tonstücks zu nähern.

Ist ein Stück einmal auf die vorgeschriebene Art einstudirt worden, so braucht in der Folge bey seiner Wiederholung nur eine Hauptprobe veranstaltet zu werden, vorausgesetzt, daß das Stück im Gange geblieben ist, und nicht etwann jahrelang nicht aufgeführt wurde.

Auch die besten einstudirten Stücke müssen vor jedesmaliger Aufführung eine Probe halten, denn der Musikdirektor wird oft nach der ersten Aufführung, so verhältnißmäßig vollkommen sie auch ist, dennoch verschiedene Veränderungen anzubringen finden, und Gelegenheit haben, Stellen vortheilhafter zu nehmen, deren erste Wirkung ihm nicht entsprechend waren.

Da die vollendete Darstellung eines musikalischen Kunstwerks auf einer Men-

ge der verschiedensten Voraussetzungen, auf dem glücklichen Zusammentreffen mehrerer Umstände, auf einer sympathetischen Vereinigung mehrerer Individuen zu einem allgemeinen Zwecke beruht, wozu nur öfteres Ueben und Wiederholen erfodert wird, um im Ganzen des vortragenden Körpers einen gewissen Mechanismus hervorzubringen, und jede Vollkommenheit dieser Art nur nach und nach erlangt werden kann, so ist leicht denkbar, daß selbst guteinstudirte Stücke in einem geübten Orchester bey wiederholter Aufführung einen höhern Grad von Vollkommenheit erlangen können.

Falsch ist es vom Musikdirektor, wenn er von Opern und großen Tonstücken überhaupt, wenn sie einmal in seinem Orchester im Gange sind, nur sogenannte Laufproben halten läßt, und wenn

das Ritornell einer Arie kaum angefangen ist, sogleich klopft, und mit einem: „Es wird schon gehen meine Herrn!" weiter läuft. Solch ein Benehmen verräth den größten Leichtsinn und pflanzt sich nur gar zu leicht auf die Musiker fort.

Kunstsinn verräth ein solches Benehmen gar nicht. Denn nichts beweist sicherer für Abwesenheit desselben, als gleichgültige Zufriedenheit mit dem Produkte, die sich mit dem, was sie geliefert hat, begnügt, und nicht an höhere Vollkommenheit denkt, gar nichts wissen will von den neuen, verborgenen Schönheiten, die sich bey wiederholter Aufführung seiner Beobachtung entfalten. Der wahre Kunstsinn. das eigentliche Genie, wird sich niemals begnügen, sondern immer höher zu steigen, und weitere Forschungen

anzustellen sich bestreben. Selbst die Vollendung wird ihm bey aller Fülle noch unvollkommen im Verhältniß zu seinem Ideale scheinen, und fähig einer höhern Ausbildung.

Aber jene ruhige Genügsamkeit, die zufrieden ist, immer nur eine verhältnißmäßige Vollendung zu erreichen *), wird sich nie über das Mittelmäßige erheben.

Der Musikdirektor hat verloren, sobald er sich hinreißen läßt, und in jene lächerliche Direktionsfurie entflammt, die

*) Wie jener Herr Kantor: „das Ding mag immer ein Bischen kauterwelsch gehn, wenn sie nur mit der letzten Note alle hübsch mit einander aushalten." Oder ein gewisser Operdirektor: „die Oper mag gehen wie sie wolle, zehn Uhr ist alles aus." —

ihn in den Augen der Zuschauer so leicht zum Hanswurste macht. So wenig, als ein guter Schauspieler, der andre rühren will, selbst gerührt seyn darf, eben so wenig darf sich ein Musikdirektor vom Vortrage hinreißen lassen. Denn seine individuelle Empfindung ist nicht die eines ganzen Publiknms, auf das er mit seinem Vortrage allgemein wirken soll, und wenn er seiner individuellen Empfindung im Vortrage folgen will, wird er die allgemeine Wirkung verfehlen. Auch ist er im Stande der eignen Rührung unfähig, sein Orchester zu führen, weil ihm über der Wirkung der Töne die hervorbringende Ursache entgeht, und er in einer Art von Sinnenrausche die Uebersicht verliert. Ruhige Besonnenheit darf den geübten Musikdirektor auch bey den wärmsten Stellen nicht verlassen. —

VI.

Stellung des Orchesters. Das Einstimmen.

Die verschiedenen Verhältnisse der Instrumente zu einander, ihr stärkerer oder schwächerer Ton, der bald durchsticht, bald gedeckt wird, erfodert, wenn sie sämmtlich eine Totaleinwirkung hervorbringen sollen, in der sich jedes hörbar macht, ohne zu verdunkeln oder verdunkelt zu werden, eine vortheilhafte Stel-

lung des Orchesters. Von ihr hängt die Wirkung einer Musik vorzüglich ab.

Die allgemeine Uebersicht, die dem Direktor auf sein Orchesterpersonale, und jedem Individuum desselben auf seinen Direktor nöthig ist, heischt ebenfalls einen gewählten Gesichtspunkt aus einer richtigen Stellung.

Der Ort, wo eine Musik aufgeführt wird, die Zeit, die Bauart des Raums, seine räumliche und architektonische Größe, die Zahl und Vertheilung der Zuhörer, alles hat größern odern geringern Einfluß auf die mehr oder minder gelingende Darstellung eines Tonstücks.

Hierüber muß man sich folgende Grundsätze eigen machen.

A.

In Ansehung des Raums, in welchem ein Tonstück aufgeführt wird.

1) Die Instrumente müssen der jedesmaligen räumlichen Größe angemessen seyn.

2) Die Stärke der Besetzung sowohl, als die Wahl der Instrumente, muß jedesmal im gehörigen Verhältnisse mit dem Raume stehen, in dem die Musik aufgeführt wird.

3) Das Zeitmaaß der aufzuführenden Tonstücke muß sich jedesmal nach dem Raume richten, oder einschränken, in dem der Vortrag geschieht.

B.

In Ansehung des Standpunkts, von welchem die Musik gehört werden soll.

1) Der Standpunkt des Orchesters muß jedesmal so gewählt seyn, daß die Musik weder ihre physische noch ästhetische Wirkung auf den Zuhörer verfehle.

2) Die Entfernung zwischen Musiker und Zuhörer muß so abgemessen seyn, daß die Musik vollkommen gehört werde, und nicht theilweise hervortrete, daß sie einen Totaleindruck mache, als würde das Stück nur von einem einzigen Menschen auf einem Instrumente vorgetragen.

3) Die Stellung der stärkern In-

strumente muß so gewählt seyn, daß sie die minder tönenden nicht verdunkeln.

C.

In Ansehung der Zuhörer.

1) Die Besetzung sowohl, als der Ort des Orchesters, muß im räumlichen und arithmetischen Verhältnisse mit dem der Zuhörer stehen.

2) Das Genus der Musik muß dem Empfänglichkeitsvermögen und der Stimmung der Zuhörer angemessen seyn.

3) Der Ort, wo sich die Zuhörer befinden, muß dem vorzutragenden Tonstück, und dieses dem Orte angemessen seyn, um gemeinschaftlich auf die Zuhörer zu wirken.

Der Raum, in welchem ein Tonstück vorgetragen wird, hat den mehrsten Bezug auf das Gelingen desselben.

Im großen Raume, zumal im Freyen, werden volltönende Instrumente und starktönende, schmetternde erfodert, die man deshalb auch schon unter dem Namen: Feldmusik — begreift. Hörner, Pauken und Trompeten, Baßhörner, Bassetthörner, Hoboe, Klarinetten, Serpando, Fagotten, Zinellen, Trommeln, Triangel, Tamburins, Zinken, Posaunen, Pfeifen und Oktavflöten.

Alle diese Instrumente sind in Hinsicht der Stärke ihres Tons fürs Freye berechnet, und haben daher den Namen Feldinstrumente erhalten, weil man sie gewöhnlich bey musikalischen Gelegenheiten im Freyen braucht, bey Märschen,

feyerlichen Aufzügen, in der Schlacht, bey Prozessionen, Lustparthieen, in Gärten u. s. f. Der weite und volle Ton dieser Instrumente erfodert einen weiten Raum, in dem er sich ausdehnen und ausbilden muß, um das Widerliche zu verlieren, das seine Stärke für die Ohren hat. Deshalb nehmen sie sich auch immer aus einer gewissen Entfernung am vortheilhaftesten aus.

Saiten-Instrumente, deren mittelbarere Bewegung der Luft durch den Bogen aus dem Erzittern der Saiten ihren Ton bildet, können, wegen ihrer nur mittelbaren Bewegung, die Luft nicht in dem Grade erschüttern, und folglich nur auf einen beschränkten Luftraum wirken, damit die Schwingungen nicht zu weit sich dehnen, und im Tönen schwächen und verlieren. Geigen, Baß, Viole,

Klavier, Harfe, Fortepiano, Stahl- und Glasspiele, Harmonika, verlieren im Freyen ihre Wirkung, und sind nur im beschränkten Raume anwendbar.

Wollte ich mich hierüber weitschweifig auslassen, so müßte ich eine ganze Theorie der Akustik herschreiben, wodurch das Werk eine unnöthige Ausdehnung erhalten würde. Es gehört sich aber für einen geschickten Musikdirektor, daß er sich um die Entstehung seiner Wirkungen bekümmere, und folglich die physikalische Entwickelung der Töne studire; dieses Studium gehört in die Physik, und wir haben hierüber ein eignes schätzbares Werk vom Herrn Professor Chladni, welches wahrscheinlich keinem denkenden Musiker unbekannt seyn wird, wenigstens in den Händen eines jeden Musikdirektors seyn sollte.

Die mittelbare oder unmittelbare Bewegung der Luft ist also in ihren Wirkungen verschieden. Der Raum der Luft muß von ihnen jedesmal verhältnißmäßig bewegt werden. Soll nun eine verhältnißmäßige Bewegung der Luft statt finden, so muß das Instrument in Hinsicht auf seine Stärke oder Schwäche, seine mittelbare oder unmittelbare Bewegung der Luft mit dem Raume, den es bewegen soll, im gehörigen Verhältnisse stehen.

Eine volle Feldmusik wird sich sehr angenehm und feyerlich im Freyen, aus einer gewissen Entfernung, ein Choral mit Zinken und Posaunen von der Höhe eines Thurmes herab, ausnehmen, aus wohl in einer Menschenvollen Kirche erträglich seyn; allein man habe einmal den guten Gedanken, die Feldmu-

sik auf seinem Studirzimmer zu versammeln, oder den Abendsegen in seiner Hauskapelle mit Harmonieen oder Zinken und Posaunen begleiten zu lassen, und man wird das, was uns in weitem Raume entzückte, im beschränkten unerträglich finden.

Dasselbe gilt vom Gegentheile. Saiteninstrumente und alle die, welche die Luft nur mittelbar in Schwung bringen, können einen beschränktern Raum beherrschen. Ein Violinsolo, ein Klavierkonzert, wird in einem Saale, in einem Zimmer nie seine Wirkung ganz verfehlen; hingegen mache man die Probe, und lasse dieselben Sachen mit aller Präzision vom Altane eines Kirchthums abspielen, und gebe Acht, wie viel dem untenstehenden Auditorium zu Ohren kömmt.

Alle Salteninstrumente verlieren ihre Wirkung im Freyen, und selbst ihre stärkere Besetzung kann sie nur sehr wenig erheben. — Sie verlangen schlechterdings einen beschränkten Raum.

Die Größe des Raumes erfodert auch jedesmal eine gehörige verhältnißmäßige Besetzung. In einem weiten, unbegrenzten Raume, wo nur Blasinstrumente wirken können, hilft das Hinzutreten der Geigen und Bässe nichts. Die Töne der letztern werden jedesmal in Mißverhältniß zu den erstern gerathen, und folglich verloren gehen.

Im Gegentheile müssen die Blasinstrumente bey Musiken, die auf einen beschränkten Raum berechnet sind, einzelner angebracht werden, als im Freyen.

Nach dem Verhältniß der Größe des Orts muß die jedesmalige Besetzung eingerichtet seyn. In einem Zimmer nehmen sich Fortepiano, Guitarre, Harfe, Geige, Quartettmusik, Arien, Duetten mit schwacher Begleitung vortrefflich aus; allein in einem Garten, im Raume einer Kathedralkirche würde diese Art von Musik ihre Wirkung verlieren. Selbst in kleinern Sälen, Kirchen und Hauskapellen, darf man nie das volle Orchester spielen lassen, weil die Menge der Töne nicht Raum genug findet, sich auszubilden, wodurch also eine unangenehme Verwirrung des Schalles entsteht, was der Musikus mit dem Ausdrucke: „es klatscht" zu bezeichnen pflegt.

Kurz, es ist schlechterdings nothwendig, daß die Besetzung sowohl, als die Wahl der Instrumente, mit dem

Raume jedesmal im richtigen Verhältnisse stehe, daß man im niedern Zimmer oder dem kleinen Sale eines Privathauses keine Konzerte für das volle Orchester, und in der Kathedralkirche keine Messe mit zwey Violinen und zwey Trompeten aufführe, das Quartett von einem oder zwey Sängern vortragen lasse, und den Generalbaß auf der vollgezogenen Orgel dazu leyre. —

Für das Zimmer gehört das Fortepiano, einfache Besetzung der Saiten-Instrumente, Guitarre, Harmonika, Harfe, Sonaten mit Begleitung, Quartetten und Duetten.

Die Kirche (nicht aber die Kapelle) erfodert Blasinstrumente, und doppelte und dreyfache Besetzung der Geigen. Chöre mit abwechselnden Solosätzen,

Fülle und Pathos. Rezitative in Kirchen sind lächerlich, zumal wenn sie ein Chorschüler seelenlos im heischen Diskante, oder der Kantor mit seinem Stroh- oder Stadtbierbasse vorträgt. Trompeten und Pauken, weil sie die Luft zu sehr erschüttern und bloß für den weiten Raum des freyen Feldes berechnet sind, sollten schlechterdings aus allen Kirchenmusiken verbannt seyn, und selbst an den großen Werken eines Haidn und Mozart ist es zu tadeln, wenn sie ihre Messen mit den kriegerischen Instrumenten besetzen, zumal wenn sie ihre Kirie eleison mit Trompeten und Pauken andonnern lassen.

Gott muß mir gnädig seyn.
In allen meinen Nöthen,
fleh ich ihn an — mit Pauken und
Trompeten.

Wohl verstanden Haidn und Mozart diese Instrumente mit der gehörigen Oekonomie anzubringen; allein man nehme so viele andere Kirchenkomponisten, wie sie mit diesen Instrumenten in den geistlichen Text stürmen. In meiner Seele malt sich bey Anhörung eines solchen rasenden Kirie jedesmal der Sturm der großen Pagode durch die Engländer, und die Verzweiflung der Braminen, die sich von ihrer Zinne stürzten.

Flöten, wenn sie nicht durchdringend hoch gesetzt oder durch Solostellen herausgehoben werden, thun im Orchester wenig oder gar keine Wirkung.

Auch die Wahl des Zeitmaaßes muß sich nach dem Raume beschränken. Da, wo der Ton eine weite Schwin-

gung bilden kann, und folglich schneller dem Ohr entrückt wird, kann eine schnellere Tonfolge, folglich ein schnelleres Zeitmaaß statt finden. Da, wo er aber im beschränkten Raume einen engern Raum beschreibt, folglich dem Ohre nicht so weit entrückt wird, müssen langsamere Tempo's genommen werden, weil sich sonst die Töne verwirren, und folglich den Vortrag undeutlich machen würden. Das Allegro kann wohl im Freyen noch einmal so geschwind genommen werden, als im Raume eines Zimmers, oder Konzertsaals. Man weiß es schon aus Erfahrung, daß man in Zimmern die Tonstücke langsamer vorträgt, und es ist bekannt, daß die Sängerin, welche sich ihre Arien beym Fortepiano einstudirt hat, sich in dem selbst genommenen Tempo gegen jenes, welches das Orchester in der Probe

nimmt, gewöhnlich über die Hälfte getäuscht findet.

Noch sind hierüber keine mathematisch bestimmten Regeln für das Verhältniß des Raums der Fläche zu dem des Zeitmaaßes festgesetzt, und es wäre zu wünschen, daß ein Mathematiker, von gleichgroßen Kenntnissen in der Musik, die Frage genau erörterte: „Wie verhält sich das Zeitmaaß eines Tonstücks zu dem Raume, in welchem es vorgetragen wird?"

Der Musikdirektor kann nur durch Erfahrung lernen, wenn er wiederholt an einem und demselben Orte Musiken aufführt, wie er seine Allegro's, Adagio's und Andante's zu nehmen habe, und es ist eine bekannte Erfahrung: daß ein Musikdirektor, selbst ohne ästhe-

tisches Gefühl, selbst ohne nur eine Ahnung zu haben, daß die Langsamkeit oder Geschwindigkeit des Vortrags sich nach dem Raume fügen müsse, durch den Mechanismus der Erfahrung geleitet, seine Tempos, selbst ohne zu wissen, warum? an seinem bestimmten Orte immer richtig nehmen, aber sie verfehlen wird, wenn er auf einem andern Orte dirigirt. Oft schreibt man die nicht ganz entsprochene Wirkung einem Fehler des Orchesters, des Zeitmaaßes zu, ohne nur entfernt darauf zu verfallen, daß auch der Raum, in welchem ein Tonstück aufgeführt wird, das seinige zur vollkommenen Darstellung beytragen müsse.

Geschickte Musikdirektoren fühlen gleich in der Probe, oder auch schon bey dem Augenmaaße, das sie vom

Raume nehmen, wo sie ihre Musik dirigiren sollen, wie sie besetzen, und die Tempo's nehmen müssen, sie berechnen, um wie viel sich der Raum durch den Besuch der Zuhörer verengen könnte, und wissen darnach so gut ihr Zeitmaaß zu wählen, wie der geschickte Organist, der nach der größern oder schwächern Volksmenge seiner singenden Gemeinde, den Ton seines Instruments durch Registerziehen zu verstärken, oder zu schwächen, die Passagen länger oder kürzer zu machen weiß, nachdem die Gemeinde voller oder einzelner, stärker oder schwächer, langsamer oder schneller singt. Auch ist es eine allgemeine Erfahrung, daß eine Gemeinde ohne Orgel, wenn sie im Freyen, bey Prozessionen oder Wallfahrten singt, weit schneller die Noten auf einander folgen läßt, als in der Kirche mit der Orgel.

Der Musikdirektor, welcher sich von seiner Musik gehörige Wirkung versprechen will, muß auf diesen Umstand vorzüglich Rücksicht nehmen. Im Durchschnitte gilt die Regel, im beschränkten Raume das Zeitmaaß langsamer zu nehmen, als im weitern. Doch muß hiebey auf die Instrumente, welche spielen, Rücksicht genommen werden. Klingende Instrumente, deren Töne sich schneller bilden, und eben so schnell verschwinden, wie die eines guten Fortepiano's, können auch im beschränkten Raume ein schnelleres Zeitmaaß vertragen, Geigen, deren Töne gegen die des Fortepiano's weit stärker, umfassender, hallender sind, erfodern im beschränktern Raume eine langsamere Behandlung. Blasinstrumente, deren Ton sich allmählig ausbildet, können im beschränktern Raume eines Zimmers gar nicht angebracht wer-

den, und ihre Wirkung kann hier nur äußerst unangenehm und widerlich ausfallen. Aus diesem verschiedenen Einflusse des Raums auf die in ihm aufgeführte Musik schreibt sich auch der allgemein angenommene Unterschied der Tempo's bey der Kammermusik und Orchestermusik her.

Im Zimmer sollte man nie mehr Instrumentation dulden, als ein Quartett von Saiteninstrumenten, ein Fortepiano mit Begleitung einer Geige und Violonzell, eine Guitarre oder Harfe; selbst für die Flöte möchte ich nicht stimmen, und ich weiß nicht, ob sich mit akustischen Grundsätzen jene Quartetten entschuldigen lassen, die statt der ersten Violine auf eine Flöte arrangirt sind. Der Ton ist zu ungleich zu den übrigen drey Saiteninstrumenten. Eben dieses ließ sich auch auf

jene Klaviersonaten mit Begleitung einer Flöte anwenden, wo, wenn die Flöte bloß begleitet, die Begleitung die Melodie durchsticht. Selbst die Geige ist nicht ganz zur Begleiterin des Fortepiano geschaffen. Gewöhnlich muß sie gedämpft werden; um den erstern gleichzukommen, und eine gedämpfte Geige ist eine — gedämpfte Geige: wollen und nicht dürfen.

Der Standpunkt des Orchesters muß jedesmal so gewählt seyn, daß die Musik weder ihre physische, noch ästhetische Wirkung auf den Zuhörer verfehle. Hiezu ist nun unumgänglich nöthig, daß die Stellung des Orchesters so genommen werde, daß die Musik von allen Zuhörern gleich vollkommen vernommen werden könne. Jeder Zuhörer empfängt einen Theil des Tones, damit also die-

ser Tonstrom gleich vertheilt werden mö-
ge, ist es gut, ihn über alle Köpfe der Zu-
hörer wegzuleiten, und den Platz, wor-
auf die Musiker stehen, wenigstens drey
Schuhe zu erhöhen, sonst würden die
Töne, so wie sie aus den Instrumen-
ten hervorgehen, von den nahe stehen-
den Zuhörern sogleich aufgenommen, und
ihr Hall müßte sich für die übrigen ab-
stümpfen. Die Musik muß also auf
einen solchen Standpunkt gestellt werden,
von dem sie sich sowohl in Hinsicht
ihres Klanges, als auch ihres Ausdrucks,
jedermann gleich bemerkbar macht; und
keine ihrer Schönheiten für den Hörer
verloren geht. Hiezu dient nicht nur
die Erhöhung des Orchesters, sondern
auch die mehr oder minder akustische
Form des Raumes, in welchem die Mu-
sik aufgeführt wird.

In einem Zimmer mit niedrer Decke, wo sich die Töne nicht hinlänglich ausbilden können, wird die Musik stumpf klingen; eben dieses ist der Fall bey langen, aber doch niedern Sälen; viele Meubles, und besonders Betten, dämpfen die Töne unglaublich, ebenso viele Fenster. Je reiner das Zimmer, je leerer, besonders die Wandflächen, desto vortheilhafter für die Musik. Die Form, welche den Tönen am vollkommensten zu ihrer Bildung angemessen ist, ist das Oval. Winkel, Säulen, trianguläre, Wände, Alkoven, Zimmerthüren, welche an den Wänden eines Saals fortlaufen, sind der Musik äußerst nachtheilig. Die Decke muß gewölbt seyn und eine sanft aufsteigende Beugung zwischen ihrem Anfang und ihrer Fläche haben; so daß ihr Abfall zu den Wänden, wie ihr Aufsteigen, in dem Mittelpunkt nur

wenig bemerkbar sind, was man in der Baukunst Muldengewölbe nennt. Es kömmt beym Bau eines Musiksaals vorzüglich darauf an, daß alle Ecken, so viel als nur immer möglich ist, aufs sorgfältigste vermieden werden, damit der Ton sich in seiner bestimmten Form ausdehnen könne, ohne an den Ecken zerstoßen zu werden. Jeder Ton bildet in seiner Erschütterung der Luft eine ihm eigenthümliche Figur in derselben, die Ausdehnung dieser Figur ist folglich auch die Ausdehnung oder Ausbildung des Tones. Stößt sich in ihrer räumlichen Ausdehnung die erschütterte Luft an Winkeln, stürzt in offne Thüren, Fenster, Nischen, oder fällt in die Winkel der Meubles, so wird die Figur, die sie durch die Erschütterung des Tones bildet, in ihrer bildenden Form aufgehalten, zerbrochen, und der Ton verliert,

folglich an seiner Deutlichkeit. Die räumliche Ausdehnung der Figur, welche der Ton in seiner Erschütterung der Luft beschreibt, steht im Verhältniß mit der Kraft des Instruments, das ihn hervorbringt, und beschreibt folglich einen größern Raum im Raume, in dem er gebildet wird; je kräftiger die Figur wider die Wände des Raumes schlagen kann, desto stärker wird die Luft im Raume selbst erschüttert, desto stärker wird der Ton. Diese Stärke wird aber unangenehm, und überreizt die Gehörorgane zur Undeutlichkeit, wenn der Raum und das in ihm enthaltene Maaß von Luft mit der Kraft des Instruments, welches sie bewegt, im Mißverhältnisse steht.

Die Kraft der Geige ist dem Raume eines Saals am angemessensten, ihre Töne bilden sich regelmäßig aus, ohne

zu zerbrechen, und mit ungewöhnlicher Gewalt an die Wände zu schlagen. Wer sich hievon überzeugen will, beobachte einen Violinspieler, der in einem leeren räumlichen Saale auf seiner Geige phantasirt, und die Reinheit des Tones, welche aus dem räumlichen Verhältnisse zu dem Instrumente entsteht, wird ihn entzücken. Er wird jede Note, auch die verschmelzende durchgehende genau vernehmen. Wie unangenehm macht sich hingegen eine Trompete, der Schuß einer Pistole, der Schlag einer Trommel in demselben Raume? die Kraft dieser Instrumnete steht im Mißverhältnisse mit dem Raume und dem Maaße der Luft, welche zum Ueberreiz in demselben erschüttert wird. Man weiß ja aus Erfahrung, daß die Fenster springen, wenn im beschränkten Raume Flinten abgefeuert werden, oder wenn ein großes

Orgelwerk, das die Eitelkeit der Erbauer in offenbares Mißverhältniß mit der kleinen Kirche setzte, ganz vollgespielt wird. Die Kraft des Instruments ist dann zu stark, die Luft wird zu stark erschüttert, drängt zu gewaltsam wider die Wände, und kann sich nicht genug ausbilden, weil ihr der nöthige Raum zur Schwingung bis zum Anschlagspunkte fehlt. Kirchner und Kantoren treten daher, bloß durch Erfahrung geleitet, so, daß ihre Stimme auf eine Wandfläche oder den nächststehenden Kirchenpfeiler fällt; sie fühlen ihre organische Kraft zu schwach, oder wollen sich aus Bequemlichkeit nicht angreifen, den weiten Raum der Kirche zu füllen.

Dieselbe Undeutlichkeit, welche entsteht, wenn der Raum zu klein ist gegen die erschütternde Kraft des Instru-

ments, entsteht im Gegensatze, wenn der Raum zu groß ist, und von der schwächern Kraft des Instruments nicht genug erschüttert werden kann. Das Instrument bildet alsdann mit seinen Tönen zwar dieselben Figuren, aber es ist zu schwach, sie bis ans Ende des Raumes fortzusetzen, oder kann sie nur schwach an die Wände schlagen lassen; sie werden deshalb unvernehmlich.

Die Probe macht sich leicht.

Man trage ein Fortepiano aus einem Zimmer, in dem es sich sonst recht gut ausnimmt, in einen großen Saal. Die Kraft des Instruments, welche erst das ganze Zimmer füllte, wird im Saale zur Ohnmacht herabsinken, und man wird die Ohren spitzen müssen, um eine richtige Tonfolge aus den einzelnen Hallen

zu vernehmen. Nun trage man dieses Instrument vollends in einen Garten, und der Spieler wird Mühe haben, sich selbst zu verstehn.

Gleichschädlich für das Anstoßen der Töne und ihren Wiederhall sind weiche Körper an den Wänden, z. B. Tapeten, Vorhänge, Bilder, Betten, Strohwände oder hölzernes Getäfel. Steinerne Wände sind gut, wenn sie einen weiten Raum beschreiben, Lehmwände mit Gips und Kalch fleißig überarbeitet im beschränkten Raume besser, weil sie theilnehmender gegen die Erschütterung der Luft sind. Spitze Gewölbe sind eben so unvortheilhaft, zumal Kreuzgewölbe, in deren Winkeln sich der Schall bricht, und Echo's bildet, die sich dissonirend mit den neu hervorquellenden Tönen vermischen, als platte Breterdecken.

Ich fühle, daß ich hier nur Bruchstücke weiter auszuführender Gedanken hingeworfen habe. Allein vermöge des Planes dieses Buchs konnte und durfte ich nicht weiter gehen. Ich hätte sonst eine vollkommene Akustik schreiben müssen. Was ich hier gesagt habe, soll bloß Auffoderung für denkende Künstler seyn, sich dem Studium der Akustik mehr zu widmen, als bisher unter ihnen geschehen ist. Es würden dann weniger Mißgriffe in der Wahl schicklicher Orte, und der dort aufzuführenden Tonstücke entstehen, auch sollte ja ein jeder Musikdirektor von Rechtswegen im Stande seyn, den Riß zu einem Musiksaale nach den Regeln der Akustik zu entwerfen und den Plan eines solchen Baues auszuführen. Der Musiksaal ist das Instrument des Musikers, mittelst dessen er seine Musik mehr oder minder vollkommen darstellen

kann. Ist es nicht nöthig, das Instrument zu kennen, auf dem man spielt? Das Toninstrument kann hier füglich gegen den Musiksaal mit dem Hebel an einer größern Maschine verglichen werden.

Die vortheilhafteste Form eines Musiksaals ist ein regelmäßiges Oval. Die Wände müssen so glatt und rein als möglich seyn und gut gekalcht. Sie müssen verhältnißmäßig hoch zur Länge des Saales seyn, und die Decke sanft gewölbt. Kann sie mit Schallbretern, oder Schalldecken, (sound bords) eine Art Sonanzboden, die man in englischen Theatern und Konzertsälen mit vielem Vortheile angebracht hat, belegt werden, so ist dieses von großem Nutzen für die Deutlichkeit der Musik.

Nichts stümpft die Musik mehr, als

steinerne Fußböden und tuchne Decken. Estrich-Säle sind besser, doch am empfehlungswürdigsten ein Breterboden von hartem Holze, mit Quadraten fleißig ineinander verschränkt. Dieser in sich feste Fußboden darf nicht unmittelbar auf dem Lehmgewinde liegen, sondern es ist zu empfehlen, daß das Lehmgewinde des Fußbodens mit einem glatten Estrich bestrichen werde; auf dieses macht man Lager, nicht von Balken, sondern von geschnittenen Polen. Auf diese nun wird der breterne Fußboden gelegt; so daß das Ganze einen Sonanzboden bilde. Hiedurch wird der Schall der Instrumente ungemein verstärkt.

Gallerien und Emporkirchen sind der Wirkung der Töne äußerst schädlich.

Fenster müssen, so viel als möglich,

vermieden werden, sie unterbrechen den Tonstrom so gut, wie Säulen, welche durchaus in keinem Musiksaale seyn dürfen. Wenigstens müssen die Fenster durch glatte Läden, welche sich, an einem Stücke, in die Wände zurückschieben lassen, geschlossen seyn. Kanapees, mit vielen und hohen Kissen sind in diesem Saale gänzlich zu vermeiden, so wie alles überflüssige Meublement außer den Stühlen und Pulten.

Die Stelle des Orchesters muß, wie ich schon bemerkt habe, erhöht, und am Ende des Saals angebracht seyn. Der Eingang in denselben darf nie dem Orchester gegenüber seyn; vielmehr muß er an der Seite angebracht werden. Die Plätze der Zuhörer müssen ebenfalls der Form des Saales gemäß gestellt werden, so, daß sie in zwey bis drey Reihen hin-

tereinander die Form eines Ovals beschreiben, und die Mitte des Saals gänzlich frey lassen.

Zwischen dem Orchester und den Zuhörern muß einige Entfernung statt finden, damit die erstern nicht die Töne einsaugen, ehe sie sich fortpflanzen können, und die Musik durchgängig im Saale vernommen, nicht theilweise hervortrete, sondern den Totaleindruck mache, als würde das Tonstück auf einem einzigen Instrumente vorgetragen. Nicht das Instrument bildet den Ton, es ist nur Bildungsmittel; der Ton bildet sich durch die Luft, und kann folglich nicht in der Nähe des Instruments, sondern in einiger Entfernung von demselben, aus dem Luftraume, in dem er sich bildet, vernommen werden. Eine zubekannte Sa-

che, die weder des Beweises noch eines Beyspiels bedarf.

Vorzüglichen Einfluß auf die Deutlichkeit des Vortrags in der Musik hat die mehr oder minder vortheilhafte Stellung des Orchesters.

Vor allen gilt wohl die Regel, daß man nicht, wie der Herr Kantor, Saiteninstrumente und Harmonie, Sänger und Trompeter hübsch in eine Reihe stelle, und die Kesselpauken, die gewöhnlich in Sammetschürzen an hohen Festagen Parade machen, und goldne Trotteln aushängen, der lieben andächtigen Gemeine über die Köpfe herabhänge, und so ihr Donnerwetter aus aller Kraft über die frommen Seelen ergieße, oder wie irgend ein Maitre des Plaisirs an einem

gewissen Hofe, der die Hörner an die Spitze des Orchesters stellt.

Die stärker tönenden Instrumente müssen so gerichtet werden, daß ihre Töne größern Raum zu ihrer Lufterschütterung erhalten, und das Gehör nur mittelbar treffen; daß sie ihre Töne mehr ins Orchester selbst ergießen, als geradezu unter die Zuhörer, damit sie nur mit den Saiteninstrumenten vernommen werden, und nie hervorstechen, oder gar dieselben decken.

Den hintersten Rang behaupten unstreitig die Pauken, welche man gern schräg in die Krümmung der Seitenwand zur Rückenwand anbringt, und gegen ihren als den Ton der bey ihnen stehenden Trompeten, die Zuhörer mit einem Schirm von Tafft zu schützen sucht.

Dadurch wird der Schall seitwärts ins Orchester geleitet, und wirkt nicht so grell. Ueberhaupt sollen die Pauken keine andre Wirkung hervorbringen, als das Anschlagen der Grund-Baßnoten im starken Pizzikato auf dem Kontreviolon. Alles Pochen und Trommeln, alles Schlagen muß aufs sorgfältigste vermieden werden; es macht mehr Störung, und wenn man keinen recht guten Paukenschläger hat, so lasse man dieses unmusikalische Instrument lieber weg. Hölzerne Pauken taugen schlechterdings nichts, und um die Gleichheit des Tons zu bezwecken, müssen sie mit elastischen Schalltrichtern versehen seyn. Die Schlägel müssen, gleich den Tokkalen der Hackebreter halb mit elastischem Harz belegt, und halb entblößt seyn, um Licht und Schatten gehörig auszudrücken, was sich nicht immer durch den stärkern oder schwächern

Schlag geben läßt. Der Standpunkt der Pauken muß noch über dieses durch ein Dach von Tafft oder Papier geschützt seyn, damit der Schall nicht zu grell in die Höhe steige, sondern mehr unter die Töne der übrigen Instrumente geleitet werde. Die Hörner müssen vor die Pauken und Trompeten treten, um mit ihrem singenden Tone jenen schaudernden zu moderiren. Nun folgen in gleicher Reihe Hoboen, Klarinetten, Fagotte und Flöten. Vor sie kommen Violonzell, Bässe, und Bratschen. Dann die zweyten Geigen, und den Vorderplatz behauptet die erste Geige in ihrer doppelten oder dreyfachen Besetzung.

Da die musikalischen Kunstwerke nicht gesehen, sondern nur gehört werden

können *) folglich bey ihrem Genuß — die Augen unbeschäftigt bleiben, so sollte auch eine aufzuführende Musik bloß gehört und nicht gesehen werden. Die oft sehr abentheuerlichen Grimassen der Geiger, das Aufblasen der Backen der Klarinettisten und Fagottisten, das sardonische Lächeln der geschwollenen Trompeter und Hornisten, die (oft übertriebene) Beweglichkeit des Musikdirektors, die nur zu leicht in grimassirende Affektation ausartet, und ihn eher zum Hanswurst, als Direktor seiner Gesellschaft charakterisirt, sind widrige Anblicke, und stören den Eindruck der Musik außerordentlich. Ich kenne in mei-

*) Das Farbenklavier des Pater Kastelli wird man gewiß nicht im Ernste, wegen seiner, zwar ziemlich weit hergeholten Analogie, unter die musikalischen Instrumente zählen.

ner Vaterstadt irgend einen Herrn Kantor, der sich mit seiner hasenfüßigen Direktionswuth, nicht nur bey seiner ganzen christlichen Gemeinde, sondern sogar bey den in dieser Hinsicht doch ziemlich toleranten Musikern seines Orchesters so lächerlich gemacht hat, daß sie oft mehr seiner Grimassen wegen, als der Musik zu Gefallen, die Kirche besuchen.

Man sollte demnach, um den Genuß der Musik zu erhöhen, die Musiker selbst unsichtbar werden lassen, und sie entweder mit einem Taffetnen Schirme verhüllen, oder, den Musiksaal so zu bauen suchen, daß man die Musiker nicht bemerke. Der Zauber der Musik würde hiedurch nicht wenig erhöht. Göthe macht hierüber in seinem vortrefflichen Wilhelm Meister im vierten

Theile, bey Gelegenheit der Exequien der Mignon eine sehr schätzbare Bemerkung. —

Daß die Besetzung des Orchesters im räumlichen und arithmetischen Verhältnisse mit den Zuhörern stehen müsse, daß man bey Gelegenheiten, wo sich diese in größerer Zahl versammeln, sein Orchester stärker besetzen, und Tonstücke wählen müsse, deren Charakter stark bezeichnet sey, und nicht erst das delikate Ohr des Kenners erwarte, um hervorgesucht zu werden, daß man bey einer großen und gemischten Versammlung keine allzulang dauernden Stücke gebe, welche die Zuhörer ermüden, weil nur der Musikliebhaber gern länger zuhört, und viele, die bey solchen Gelegenheiten mehr aus Zerstreuung, aus Pflicht den Musiksaal besuchen, wie das

bey musikalischen Akademien an Höfen nur zu häufig der Fall ist, leicht ermüden, bedarf wohl kaum einer Erwähnung, und es ist Musik- und Operdirektoren zu empfehlen, bey feyerlichen Gelegenheiten, wo der Hof zu Mittag Tafel hielt, dann die Oper oder das Konzert besucht, dann zum Souper eilt, um schnell zum Balle zu fliegen, keine langen Opern oder Konzerte zu wählen, sondern solche Sachen, die wegen der scharfen Zeichnung ihres Charakters brilliren, Aufsehen machen, in Spannung erhalten und dennoch nicht durch lange Dauer ermüden.

Eben so muß die Wahl der aufzuführenden Gegenstände jedesmal so gewählt werden, daß sie auf die Stimmung der Zuhörer gehörig wirke. Bey frohen Gelegenheiten giebt man solche

Kunstwerke, welche die frohe Stimmung unterhalten, befördern, vermehren, so bey erhabenen Gelegenheiten, so bey ernsten, traurigen.

Der Musikus würde wohl offenbar seinen Zweck verfehlen, der bey einer fröhlichen Gelegenheit, wo die ganze Stadt in fröhlichem Taumel fluthet, Armida, Alzeste, Mozarts Requiem, u. dergl. aufführen wollte; hier würde ein Fallstaff, ein rothes Käppchen, oder irgend eine komische Oper leichtern Gehalts besser wirken, und Haidens Jahrszeiten ständen bey solch einer Gelegenheit eher im Konzerte an ihrer Stelle, als selbst die Schöpfung oder eine seiner großen Messen, oder der sieben Worte.

Bey ernstern Gelegenheiten, wie z.

B. bey Versammlung der Landstände, an Landtägen wär eine Clemenza di Tito, ein Te Deum von Haydn, seine Schöpfung, u. s. w. eher an ihrem Platze.

Mit wenigem: die Wahl der aufzuführenden Stücke muß, so viel nur immer möglich, im Verhältniß mit der jedesmaligen Empfindung der Zuhörer stehen, oder jene Stimmung in ihnen hervorbringen, die durch sie hervorgebracht werden soll; damit selbst die Gesellschaft, welche sich zum Genusse des Kunstwerks versammelt, einen, demselben angemessenen Charakter erhalte, oder die Stimmung, in welche man sie versetzt hat, nicht unterbrochen werde.

Auf die jedesmalige Wahl der aufzuführenden Tonstücke kömmt sehr viel

an, und durch eine geschickte Auswahl kann die Feyerlichkeit unendlich erhoben, wie im Gegentheile die ernsthafteste Handlung lächerlich gemacht werden.

Ich erinnere mich, daß der Magistrat einer Provinzialstadt, in welcher der neue Fürst die Huldigung zu empfangen feyerlich einzog, die Hoboisten der benachbarten Garnison gedungen hatte, mit der Weisung, lauter schöne und neue Sachen, aus der (damals so ungewöhnliches Aufsehen erregenden) Zauberflöte zu spielen.

Die Hoboisten, welche die Arien dieses Stücks arrangirt besaßen, holten ihre Stimmen hervor. „Seht Papageno ist schon da" war in denselben No. 1) und was war folglich natürlicher, als daß der Einzug des Durch-

lauchtigsten mit dieser gewiß sehr passenden Ariette begleitet wurde?

Dieser Fürst war damals ein Liebhaber des schönen Geschlechts, und um ihm gegen Abend eine besondre Gemüthsergötzlichkeit zu verschaffen, wurde aus derselben Oper die Glockenspiel-Arie: „Ein Mädchen oder Weibchen“ gespielt.

Dergleichen mehr oder minder auffallende musikalische Schildbürgerstreiche sind eben nicht selten, und es gehen derselben wohl in mancher großen Kapelle vor, und geben den Witzlingen des Vaterlandes Stoff zu Anekdoten, und beißender Satyre.

Der Raum, in welchem Musik aufgeführt wird, muß seinem Zwecke auch in Ansehung seiner Verzierungen entspre-

chen. Heiter ist die Kunst der Musik, und eben diese Heiterkeit muß uns aus dem Saale ansprechen, in welchem die frohe Kunst ihren Tempel aufschlug. Gothisches Gemäuer, Kerkerwände, oder Schenksäle, Scheuntennen und Tanzböden, sind so wenig bequeme Wohnsitze der Klio als Thalia. Ein freundlicher Sinn muß aus der Halle uns umwehen, wenn wir sie in froher Erwartung des zu genießenden Ohrenschmaußes betreten.

Hier kann sich der feine Geschmack des Baumeisters ein dauerndes Denkmal setzen, und Heil dem Orchester, dessen Direktor so weit in den Künsten vorgedrungen ist, daß er nach eigner Angabe den Tempel seiner Gottheit zweckmäßig zu schmücken versteht. *)

*) K. A. Böttiger, über Verzierung gymnastischer Uebungsplätze und Kunstwerke

Auch die Musik muß sich nach dem Orte richten, wo sie aufgeführt wird.

Opernmusik soll nicht in Kirchen und Kirchenmusik nicht im Theater gemacht werden, jede Gattung der Tonstücke hat ihren eignen Charakter, folglich auch ihren bestimmten Platz.

Der Konzertsaal allein ist für alle Gattungen geistiger, erhabener Musik geeignet. Kirchenstücke. Oratorien, Symphonien der erhabenen Gattung, können in ihm aufgeführt werden; nicht aber komische Sachen, Tänze, Opern-Arien, oder sogenannte Szenen, welche hier ganz und gar ihren Zweck verlieren.

Zur vortheilhaften Stellung des Or-

im antiken Geschmacke, wäre wohl hier nützlich anzuwenden.

chesters gehört auch noch vorzüglich, daß, um der Mechanik der Direktion Genüge zu leisten, alle Musiker so stehen, daß sie bequem vom Musikdirektor übersehen werden, und ihn sehen können.

Im Konzertsaale nimmt sich, weil die Musiker hier, gleich den Schauspielern, den Zuhörern das Gesicht zeigen müssen, der Halbzirkel oder die amphitheatralische Stellung am vortheilhaftesten aus. Man wählt 4 bis 5 sich umkreisende Bögen. Den hintersten Bogen an der Rückwand bilden Trompeten, Pauken und Posaunen, nebst den Hörnern, letztere etwas hervortretend gegen die Trompeten. Im zweyten Bogen, vom vorigen umschlossen, folgen am ersten Ende die Flöten, dann die Klarinetts, gegen die Mitte die Fagotte, und am andern Ende die Hoboen.

Den dritten Bogen machen zu beiden Enden die Kontrabässe, die Violonzells, und in ihrer Mitte die Bratschen.

In diesem Amphitheater steht in der Mitte der Musikdirektor mit der Partitur. Ihm zur Rechten die ersten Geigen, etwas zurück die Sekondviolinen; die Singstimmen treten vor, und dann, stehen die Geigen dem Musikdirektor nach Die Chorsänger stehen den Solosängern nach.

Eine andre Anordnung macht das Terrain im Theater nöthig. Hier erfodert alles eine andre Eintheilung, um den Zweck der Musik zu erreichen, und zugleich den Sängern, welche sich vom Orchester ausschließen, näher zu seyn, und ihnen bequemer einzuhelfen. Auch zieht das Spiel der Schauspieler öfters die

Aufmerksamkeit der Musiker ab. Das Theater nimmt eine Menge Töne auf, die für die Zuhörer verloren gehen.

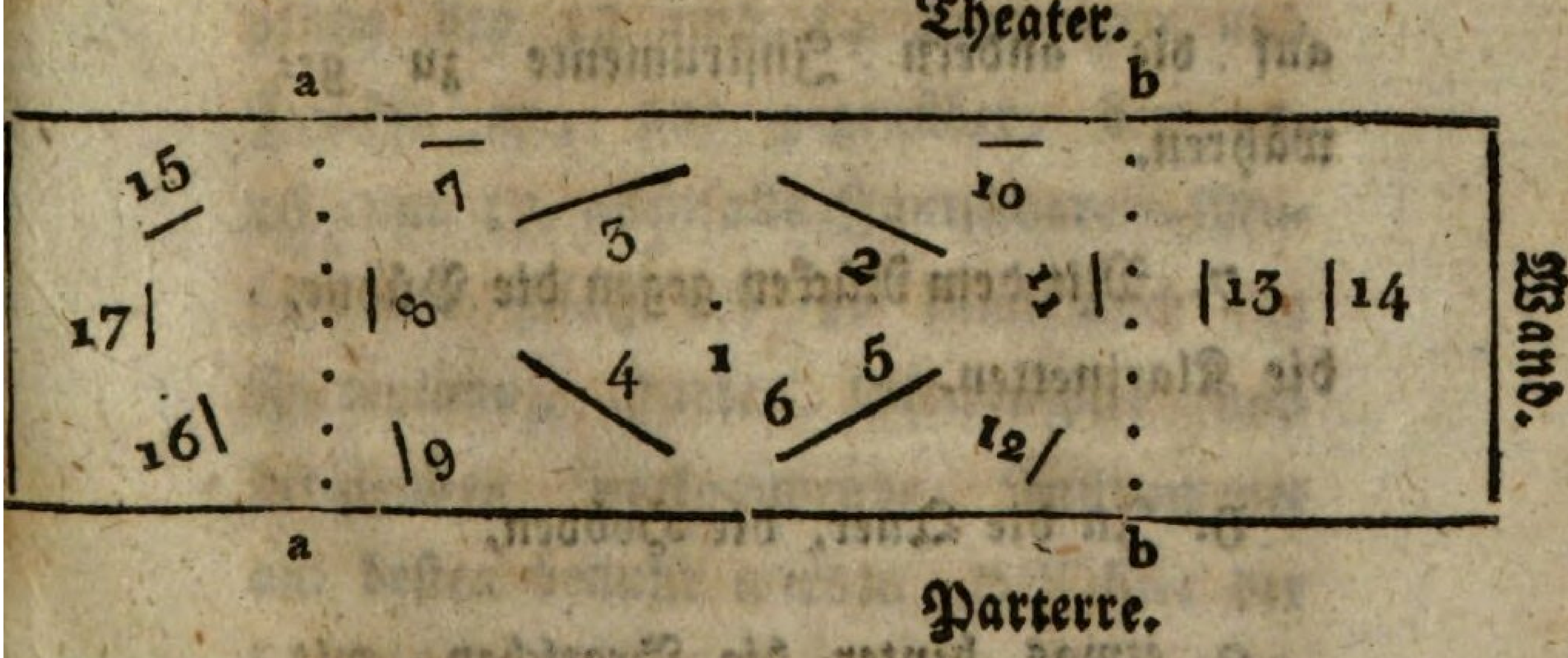
Bey einer vortheilhaften Stellung eines Theaterorchesters sind folgende Rücksichten zu beobachten:

1) das Orchester muß sich dem Auditorium vollkommen verständlich machen.

2) Es muß sich der Uebersicht des Musikdirektors bequem darstellen, und selbst vollkommene Aussicht auf ihn haben.

3) Der Musiker darf weder durchs Hinaufschauen auf die Bühne, noch von den, dorthin sehenden Zuschauern in seiner Aufmerksamkeit gestört werden.

4) Die Stimmen müssen, gleichwie im Konzertorchester, so vertheilt werden, daß keine die andre deckt, oder durchläßt, um von jedem Standpunkte gleich deutlich zu wirken. Der begrenztere Raum eines Theaterorchesters erfodert auch noch in Hinsicht seines Verhältnisses zur Bühne ein näheres Zusammendrängen, bey welchem die angegebene Ordnung nicht so ganz Platz finden kann. Die vortheilhafteste Stellung würde, meines Erachtens, wohl diese seyn:



1. der Standpunkt des Musikdirektors mit der Partitur. Von hier aus kann er sein ganzes Orchester und das Theater übersehen, und von allen gesehen werden.

2. Die ersten Violinen, rückwärts sitzend gegen das Theater. Eben so

3. die zweyten Violinen, welche mit den Bratschen 4, den Violonzellen 5, und den Kontrabässen 6, (letztere kommen gerade hinter den Musikdirektor) einen Zirkel um ihn bilden, der sich aber nicht ganz schließt, um den Ueberblick auf die andern Instrumente zu gewähren.

7. Mit dem Rücken gegen die Bühne, die Klarinetten.

8. In die Quer, die Hoboen,

9. etwas hinter die Bratschen, mit

dem Rücken zum Parterre, die Fagotte;

10. mit dem Rücken an die Bühne, die Flöten, 11. in die Quer die Hörner, 12. Posaunen, oder auch mehrere Geigen zur Füllung, wenn man sie überzählich besetzen kann.

Die Grenzpunkte bey a und b, sind die Stellen, wo die Balkonlogen über das Orchester, bis ans Theater laufen. Unter sie bringt man, wegen der Dämpfung bey 13 und 14 Trompeten und Pauken an, und gegenüber, bey 15, 16, und 17 allenfalls Janitscharen-Musik, der Platz bey 12 kann auch für Fortepiano, Harfe, Glockenspiel und dergleichen vorkommende Instrumente am besten benutzt werden, weil hier der schicklichste Raum ist, in dem sich diese

obligatbehandelten Instrumente am bequemsten ans Orchester anschließen, und zugleich an die Harmonie der Hörner, an die Melodie der Flöten und Geigen, und den Grundbaß der Violonzello's und Kontrabässe halten können.

Ueberhaupt muß jeder Musikdirektor sein Terrain so vortheilhaft als möglich zu benutzen wissen.

Ich komme zu einem interessanten Gegenstande, worauf ein Musikdirektor nicht genug Sorgfalt verwenden kann, und von dem das völlige Gelingen oder Nichtgelingen eines darzustellenden Tonstücks abhängt, und das gleich unumgänglich nöthig für den Musiker, als unerträglich für den Zuhörer ist — zu dem Einstimmen.

Ohne reines — vollkommen reines Einstimmen ist kein reiner Vortrag denkbar. Der Musikdirektor hat also auf diese so äusserst wichtige Vorbereitung sein vorzüglichstes Augenmerk zu richten.

Bey einem bestimmten festen Orchester, wo der Musikdirektor auf gewisse Leute zählen kann, läßt sich sehr viel für eine reine Stimmung thun, weil hier eine Normalstimmung angenommen werden kann; eigentlich muß eine Kapelle beständig eingestimmt seyn. Anders verhält es sich bey einem Orchester von zusammengetretenen Leuten, von welchen jedes Individuum seine eigne Stimmung mitbringt, wo der Musikdirektor Herkulische Arbeit hat, ehe er sein Orchester vereinigen kann.

Am drückendsten unter allen Musik-

direktoren empfindet wohl diese Last niemand mehr als einer von jenen unglücklichen, welche bey einem reisenden Theater angestellt sind, die sich alle vier, sechs oder drey Wochen mit andern Leuten abhetzen müssen, und fast an jedem Orte einen andern Stand der Stimmung antreffen.

Solche Leute können wenig oder gar nichts für die reine Stimmung thun, theils, weil die Zeit, die verschiedenen Leute aneinander zu gewöhnen, zu kurz ist, theils auch, weil der Musikdirektor über diese Leute keine unumschränkte Gewalt hat, und da höflichst bitten muß, wo er als Herr gebieten sollte.

In einem gutgebildeten, stehenden Orchester, hat der Musikdirektor vorzüglich auf eine feste Normalstimmung hin-

zuarbeiten, die so weit der Vollkommenheit zuschreiten muß, daß wenn die Musiker bey gutem Wetter zusammenkommen, ihre Instrumente so rein gegen einander stehen, daß fast keine, oder wenigstens doch nur eine sehr unbedeutende kaum bemerkbare, Einstimmung nöthig ist; wo der Violinspieler höchstens ein wenig an seinem Quintenwirbel drückt, und die ganze Kapelle ohne langes ekelhaftes Präludiren sogleich zusammenstimmt.

Diese, nicht genug zu empfehlende, Reinheit und Festigkeit der Stimmung zu bewirken, ist eine festgesetzte Normalstimmung unumgänglich nöthig.

Vor allem bestrebe sich der Musikdirektor, in seinem Orchester gute und so viel nur immer möglich zusammenstimmende

Instrumente einzuführen. Gute volltönende und rein ausgespielte Geigen, nach der neuern tiefen volltönenden Bauart; ein gutes Paar Hörner mit sogenannter Invention, die sich völlig gleich stehen und gute Stimmung halten, dasselbe gilt von den Trompeten, Posaunen, und den sämmtlichen Blasinstrumenten. Die Güte derselben zu beurtheilen, ist für den Musikdirektor eine unentbehrliche Kenntniß. Sie wird theils durch eigne Erfahrung erlangt, theils durch Kenntniß der einzelnen Instrumente selbst, die von Rechtswegen jeder Musikdirektor studiren, ihre Tonleiter, Applikatur und vorzügliche Charakteristik ihrer Schönheit des Tons, der Leichtigkeit ihn herauszuziehen, u. s. w. studiren sollte.

Eine wesentliche Stütze eines guten Orchesters ist ein reiner, volltönender,

durchorgelnder Kontraviolon, worauf der Musikdirektor sein vorzügliches Augenmerk zu richten hat, eben so die Violonzelle und Bratschen. Im Allgemeinen sehe man auf reine, volltönende und durchgreifende Instrumente.

Gute Saiten sind ein Haupterfodernis für gute Spieler, und jeder Musikus müßte beständig auf einen Vorrath derselben bedacht seyn.

Jeder Musikus, der Saiteninstrumente, namentlich Geige spielt, sollte gehalten seyn, beständig zwey gute, reingestimmte Geigen ins Orchester zu bringen, um, da man das unvermuthete Reißen der Saiten, vornehmlich der Quinten, auf diesem Instrumente nicht assekuriren kann, nie in Verlegenheit zu gerathen, müssig zusehen zu müssen. Denn das

Aufziehen frischer Saiten, das Einstimmen derselben, während andre fortspielen ist nicht das Kennzeichen eines guten Orchesters. Es erweckt Ekel und jenes falschtönende Pizzikato verdirbt dem geübten Ohre allen Genuß der Musik. Dann kann eine frisch aufgezogne Saite, im Geräusch der verschiedensten Töne gestimmt, unmöglich den Grad der Reinheit erhalten, den sie haben muß, wenn sie sich gehörig ausgezogen hat; und selbst dann, wenn sie, wider alles Vermuthen, rein gestimmt wäre, wird sie während dem Spiel herablassen und detoniren. Diese Unart des Zwischenstimmens und Aufziehens neuer Saiten während der fortgehenden Aufführung darf von keinem regelmäßigen Musikdirektor geduldet werden. Selbst das Schweigen eines Instruments, wäre es auch bey doppelter und dreyfacher Besetzung, und sein Wieder-

erwachen kann auf das gebildete Ohr keinen andern, als äußerst unangenehmen Eindruck machen.

Es muß also ein für allemal festgesetzt seyn, daß jeder Geiger zwey Geigen ins Orchester bringe, um sich schnell der andern zu bedienen, im Fall die eine verunglücken sollte.

Die bekannte Empfindlichkeit der Darmsaiten gegen jeden, auch den leisesten Anstrich der atmosphärischen Luft, empfiehlt die Vorsicht: die Geigen in ihren Futteralen ins Orchester tragen zu lassen, um sie so viel als möglich gegen Verstimmung zu sichern und das Einstimmen mit dem Orchester zu erleichtern.

Falsch ist die Gewohnheit einiger

Musiker, welche aus übertriebener Oekonomie die Quinte herablassen so bald sie nicht spielen. Der Ton einer Saite bildet sich eben durch die beständig gleiche Spannung derselben aus, und wird um so vollkommener aus ihr hervorgehen, je länger die gleichförmige Spannung derselben anhält. Es ist eine bekannte Probe guter, sogenannter romanischen Saiten, daß sie bey immer gleicher Spannung so lange rein klingen, bis sie vom Gebrauche gänzlich zerfleischt sind. Desto eher wird die Saite platzen, je minder sie ausgedehnt ist, und nun mit einemmale beym Gebrauch angespannt wird. Die Saite, welche die beständige Spannung in ihren Ton nicht abhalten kann, wird sie, als ungewöhnliche Spannung, welche bey ihr zur Ueberspannung wird, desto weniger aushalten. —

Kein Instrument ist schwerer einzustimmen, als die Pauke, und was ihr ähnlich ist. Selten oder nie können diese Art Instrumente zu dem Grade der Reinheit gebracht werden, der sie in richtiges Verhältniß zu der Stimmung des übrigen Orchesters setzte; immer wird, wo nicht gerade ihr Anschlag, doch gewiß ihr Nachhall detoniren.

Der Musikdirektor hat also vorzüglich für gute Pauken zu sorgen und auf diese so sehr hervorstechenden Instrumente sein vorzüglichstes Augenmerk zu richten. Die Pauken müssen von Kupfer seyn, fest in Schrauben stehen, und reine, dichte, gleichgearbeitete Felle haben. Dann muß ihre Stellung nie zu ebner Erde, sondern wenigstens so hoch seyn, daß ihr Spieler sie, ohne sich zu bücken, bequem stehend behandeln kann.

Ihre Stellung erfordert ein eigenes dazu eingerichtetes Stativ, in dem sie frey hängen und doch so wenig als möglich durch seine Umfassung gedämpft werden. Pauken und Trommeln haben das mit den Glocken und allen Instrumenten gemein, daß sie im Schlage höher klingen, als im Nachhall, und im letztern der Ton immerfort sinken, und Mißtöne zwischen die andern Instrumente verbreiten wird. Nun können sie jedesmal auf den Anschlag gestimmt werden, und der Nachhall ist nicht wohl zu verhindern. Das Einzige, was man diesem Uebelstande entgegenstellen kann, ist, die Pauken über ihren Schallöchern von innen mit metallnen runden Kappen zu versehen, welche auf Schwungfedern gegen das Fell ruhen, und sehr empfindlich seyn müssen, um sich schnell, nach dem Schlage auf die Pauke, wodurch

sie von der gepreßten Luft gedrückt werden, zu erheben, und den gebildeten Luftstrom in seiner angemessenen Höhe zu erhalten. Ein geschickter Paukenschläger kann auch durch Sanftheit und Kürze des Schlags, diesem Instrumente sehr viel von seinem Mißtone benehmen.

Hat aber der Musikdirektor in seinem Orchester keine recht guten Pauken, so lasse er sie bey der Besetzung seiner Musiken lieber weg; denn sonst verderben sie mehr, als sie gut machen können; und überhaupt ist es noch eine große Frage: sind die Pauken werth einen Platz im Orchester einer gebildeten Nation zu behaupten, die ihre Musik auf einen so hohen Grad der Reinheit führte, wie die unsrige?

Um so viel möglich eine gleichförmige Stimmung zu erhalten, muß an jeden Musikus des Orchesters eine tongerechte, reine englische Stimmgabel vertheilt werden, nach der er zu Hause sein Instrument stimmen kann. Nach ihr muß er seine Instrumente gewöhnen, und jedesmal einstimmen, ehe er mit denselben ins Orchester geht.

Nichts ist für die versammelten Zuhörer lästiger als das Einstimmen vor der Musik, und das konfuse, sogenannte, Präludiren, oder auch das schnelle Stimmen nach einem Tonstücke, wenn kaum die letzte Schlußnote z. B. in E b verhallt ist, sogleich die Quinte a — e anzukreischen. Letzteres muß in einem guten Orchester gänzlich untersagt seyn, und der Zuhörer darf schlechterdings keinen andern Ton zu hören bekommen, als den er hö-

ren soll. Das Vor- und Nachstimmen kömmt mir vor, wie eine Schauspielerin, die im ersten Akte, wo sie keine Szene hat, in Logen und Parterre umherkokettirt, im zweyten Akte die Tugendheldin auf der Bühne spielt, im dritten Akte stirbt, und im vierten wieder am Punschtische sitzt, und sich im Arm eines reichen Libertins von der Loge aus, auf dem Theater begraben sieht. Das Vor- und Nachpräludiren verdirbt die Wirkung des aufzuführenden oder aufgeführten Tonstücks so sehr, als der Taschenspieler, der, ehe er noch sein Kunststück gemacht hat, der Gesellschaft das Geheimniß desselben erklärt.

An jedem gut eingerichteten Orchester sollte ein besonderes Stimmzimmer angebracht seyn, in welchem sich die Musiker mit dem Musikdirektor versammelten, und

die Stimmung ihrer Instrumente gegen einander berichtigen müßten. Hier könnten sie sich so lange einstimmen und berichtigen, bis der Zeitpunkt der Aufführung nahete. Im Winter wäre bey einem solchen Stimmzimmer auf eine gleiche Temperatur der Wärme mit dem Orchester genaue Rücksicht zu nehmen. Damit sich die Instrumente troz aller Reinheit nicht sogleich im fremden Klima des Orchesters verstimmten, und dieses Zimmer auch in den Pausen und zwischen den Akten seine Dienste zum wiederholten Einstimmen leisten könnte. —

Nachlässigkeit im Einstimmen darf der Musikdirektor schlechterdings nicht einreißen lassen, und er hat ernstlich sich der höchsten Reinheit zu bestreben. Um seine Leute in steter Ordnung zu erhalten, ist eine Untersuchung der Instrumente eines

jeden Musikus, so ganz wie von ungefähr, aus Zerstreuung, vom größten Nutzen, um die Herrn über ihrer Stimmung sowohl, als der Güte ihres Instruments zu erwischen. Das Schreibzeug eines Gelehrten muß immer in gutem Stande, die Flinte eines guten Jägers immer schußfertig und das Instrument eines guten Musikers beständig rein gestimmt seyn; selbst dann, wenn er bey halbjähriger Hoftrauer keinen Strich auf seiner Geige zu thun hätte, soll er, zur eignen Uebung des Gehörs, täglich sein Instrument stimmen, um sowohl dieses als jenes in gehöriger Reinheit zu erhalten und auszubilden.

Es ist gut, wenn der Musikdirektor sich bemüht, die Kunst des reinen Einstimmens mechanisch zu machen, um ihnen hierin Sicherheit zu geben, daß sie

nicht lange um die gehörige Reinheit ihres Tons im Zweifel sind und ihr Stimmen in ein ekelhaftes, schwankendes Präludiren ausarte. Das Gehör wird nur gar zu leicht durch die vielen verwirrten Töne getäuscht, aus dem es den einzig reinen herausheben soll, und es ist nichts seltnes, daß sich ein ganzes Orchester, zumal wenn es aus Dilettanten besteht, durch langes Einstimmen selbst verstimmt, je reiner es sich zu stimmen sucht.

VII.

Aufführung.

Bey der Aufführung ist nichts mehr zu empfehlen, als strenger Takt, und ein gewisses Gewohntseyn, vermöge dessen das Orchesterpersonale einander versteht, und jedem Winke, auch dem leisesten seines Direktors nachzugeben weiß.

Es ist ein ganz eigner Mechanismus eines guten Musikdirektors, durch die leiseste, kaum merkbare Bewegung, durch einen stärkern, oder schwächern Zug des

Bogens, durch das Markiren einer Note, sein ganzes Orchester so zu leiten, daß es als Maschine seiner Gedanken und seiner Empfindungsäußerungen wirke. Das ganze gesammte Orchester muß hier als Instrument erscheinen, auf dem der Musikdirektor, als einziger Spieler ganz nach seiner Willkühr spielen und seine Empfindungen äußern kann. Ein Orchester sey ein gutes Fortepiano, wenn ich mich dieses Gleichnisses bedienen darf, auf dem der Spieler vollkommenen Raum hat, seine Empfindungen so zu äußern, wie er wünscht, daß sie von den Zuhörern nachempfunden werden mögen. Stocken die Tasten, sind die Saiten verstimmt, liegen die Dämpfungen nicht gleich auf, fallen die Tasten nicht gleich, fehlt es an Abwägung der Mensur, u. s. f. so wird der größte Virtuos mit allem Aufgebote seiner Kunstfertigkeit, dennoch nur Mit-

telmäßige, wo nicht gar schlechte Vorträge machen können; und der geschickteste Musikdirektor wird bei aller Anstrengung dennoch nur Mißgeburten von musikalischen Vorträgen zu Tage fördern, wenn er ein Orchester zu behandeln hat, das nicht eingespielt, nicht ausgebildet ist — und nicht gewöhnt (dressirt) ist, seinen Willen zu verstehen und zu befolgen, daß wenn mir der Ausdruck erlaubt ist, keine gute musikalische Taktik hat. Auf der andern Seite wird es eben so mißlich um einen guten Vortrag stehen, wenn bey dem besten Fortepiano im reinsten Akkord gestimmt, der Spieler selbst nichts taugt, dasselbe Verhältniß tritt dann auch beym Orchester ein. Das beste Orchester wird nichts leisten, wenn es einen schlechten Direktor hat; es wird in demselben Verhältnisse nach und nach verderben, wie das beste Fortepiano, wenn es von einem

schlechten Spieler durch ungeschicktes Schlagen und übles Behandeln verdorben wird. Am verderblichsten für die Orchester sind die sogenannten unschuldigen, oder zahmen Kapellmeister, die an ihrem Flügel sitzen, sich die Blätter der Partitur umwenden lassen, und ihren Generalbaß dazu abklatschen, aber übrigens so wenig Theil an dem Gelingen, oder Mißlingen des aufgeführten Tonstücks haben, als Pilatus an dem Nizenischen Glaubensbekenntniß; unter solchen Direktionen wird das Orchester gern leichtsinnig und erlaubt sich allgemach kleine, dann größere Freyheiten, die dann der arme musikalische Schachkönig nicht zügeln kann, weil er die Kunst nicht versteht, seine Leute zu behandeln. Der Musikus muß seines Instruments mächtig seyn, und der Musikdirektor sein Orchester in seiner Gewalt haben.

Bey der Aufführung eines Musikstückes kann sich der Musikdirektor am schönsten zeigen und Proben von seiner Kunstfertigkeit ablegen. Dieses geschieht nun eben nicht durch das den mehrsten Musikdirektoren (vorzüglich denen, die dafür angesehen seyn wollen) so sehr eigne Toben und Lärmen, Taktpochen und Karbatschen der Partitur, daß der Staub davon fliegt, und Stampfen mit den Füßen; eine Lächerlichkeit, die nicht genug persiflirt werden kann. Durch das Mienenmachen, Forte oder Piano rufen, oder das löbliche Taktschlagen, besonders wenn die Blasinstrumente allein, ohne Geigenunterlage spielen, das Takttreten, Nicken und Beugen, wodurch sich der Direktor als Hanswurst der musikalischen Gesellschaft, aber nicht als Anführer legitimirt, wird nichts ausgerichtet, und es ist immer ein sichres Zeichen, daß es um die

Ordnung eines Orchesters sehr schlecht stehen müsse, wenn der Direktor gar zu viel mit Kopf, Hand, Fuß und Mund zu arbeiten hat, um nur ein mittelmäßiges Stück aufzuführen. Zudem wird der Genuß einer Musik nicht unanständiger gestört, als durch die Kapriolen eines Musikdirektors, der sich bey den Tutti-Stellen halb rasend benimmt und die Paukenstimme auf der Partitur duplirt. Auch verliert durch das viele Arbeiten der Musikdirektor die Gewalt über sich und folglich auch über sein Orchester; denn indem er sein Gefühl überströmen läßt, ist dieses über ihm und er nicht mehr über sein Gefühl Meister. Es ist hier beym Musikdirektor ganz dasselbe Verhältniß, wie beym Schauspieler. Jeder von ihnen ist darstellender Künstler, der Schauspieler stellt die Arbeit des Dichters, der Musikdirektor die des Tonsetzers vor. Will

nun der Schauspieler den passenden Ausdruck für seine Darstellung finden, damit seine Zuhörer von seiner Vorstellung gerührt werden können. Diese Bedingniß findet nur alsdann statt, wenn der Künstler so ganz Meister seiner Empfindungen ist, daß er sie äußern und reproduktiv auf seine Zuhörer wirken lassen kann, wie er will. Läßt er die Empfindungen, die aus dem Gedicht ihn anwehen, so stark auf sich wirken, daß er in ihr Gefühl gleichsam aufgelöst scheint, so wird er der Sklav derselben, kann sich nur leidend zu ihren Eindrücken verhalten, aber diese Eindrücke nicht wieder aus sich herausheben, und andern mittheilen, die Empfindungen begeistern ihn dann so sehr, daß er nur für sie, aber nicht mehr für ihre Reproduktion aus sich selbst Sinn haben kann. Eben so der Mu-

sikdirektor. Sobald ihn das Gefühl überströmt, ist er für die Darstellung verloren. Das Gefühl, welches der Tonsetzer in seinen Noten verordnet hat, wird jedesmal nachempfunden, und kann also der Darstellung des folgenden nur hinderlich seyn.

Ich muß mich hier bestimmter erklären.

Alle Empfindungen können nach und nach empfunden werden, und treten erst dann in der Kraft der Empfänglichkeit unsrer Seele, in ihr gehöriges Licht, wenn die Sinne ihre Ursache vollkommen begriffen haben. Aber, während diesem Apperzeptionsprozesse müssen schon wieder neue, den vorhergehenden oft ganz unähnliche Ursachen geschaffen werden, um die Seele zu neuen Wirkun-

gen vorzubereiten. Ehe die Notenfigur oder der Periode, in welchem der Tonsetzer auf ein bestimmtes Gefühl vollkommen abgefertigt ist, läßt sich von Seiten des Zuhörers kein Begriff desselben, folglich auch keine Empfindung denken. Er empfindet also erst, wenn der Periode vorüber, oder vollkommen in sein Anschauungsvermögen übergegangen ist; er empfindet nach. Während der Empfindung des ersten Perioden in der Seele des Zuhörers aber, muß von Seiten des Musikers eine neue, ihrem Inhalte nach oft ganz verschiedene Wirkung auf den Zuhörer vorbereitet werden. Läßt sich nun der darstellende Künstler vom Gefühl des ersten Perioden hinreißen, so kann dieses nicht eher geschehen, als wenn er vollkommen abgefertigt ist, also zur Zeit, wo der zweyte geschaffen wird — und folglich

wird er das Gefühl aus den erstern auf den zweyten übertragen und den Ausdruck der ganzen Folge verderben, indem er sich durch sein überströmendes Gefühl unter die Zuhörer versetzt. —

Der Zuhörer kann und muß nachempfinden, weil er sich leidend verhält, während andere für seine Empfindungen sorgen, nicht aber der Musiker, der auf ihn wirkt.

Die Musik hat eben darinn, als rein darstellende Kunst der Gefühle, die vorzügliche Eigenheit, daß ihre Gefühle schneller aufeinander folgen, daß sie magischer wirkt, als die Poesie, indem ihre Töne sogleich unmittelbar auf das Gefühl wirken, ohne sich der Beyhülfe des Verstandes zu bedienen, was zum Nachempfinden eines Gedichts, einer Rede, un-

umgänglich nöthig ist. Reden und Gedichte sind in Worten abgefaßt, das Wort ist nur das willkührliche Zeichen einer Sache. Ehe also das Gefühl den Sinn der Rede oder des Gedichts genießen und seine Eindrücke empfangen kann, muß der Verstand die gegebenen Wortformeln in Sachbegriffe auflösen und mit dieser Analyse erst die Seele anreden, um das Gefühl für die Schönheiten des dargestellten Gegenstandes empfänglich zu machen. Daher kömmt es auch, daß Gedichte und Reden langsamer verstanden werden können, und folglich auch langsamer und mit mehr Nachdruck vorgetragen werden müssen, als Tonstücke. Die Tonkunst, wenn sie mahlt, braucht keine Worte. Sie mahlt ihre Gefühle unmittelbar in Tönen, die eben so unmittelbar an unsre Empfindungen reden, daher ihre

schnellere Verständlichkeit, selbst auch bey unverhältnißmäßig schnellerer Abfertigung der Perioden gegen jene der Gedichte, daher das Gedrängte, das Zusammengesetzte der Empfindungen, nur auf eine Einheit des Gefühls hinzuarbeiten, was man in der Musik Fülle nennt. Mit einer Menge von Worten muß der Dichter und Redner auf ein einziges Gefühl hinarbeiten, während der Tonsetzer mit einer einzigen Note allgewaltige Revolutionen im Gange der Empfindungen erregte. Die Verständlichkeit eines Tonstücks hängt auch durchgehends von der Gedrängtheit der in ihm enthaltenen Gefühle, — in seiner Fülle, — und von der längern oder kürzern Zeit, in der sie an uns vorüber geführt werden, ab. Daher, und weil eben in dem Nachempfinden die deutliche Auseinandersetzung des dargestellten Gefühls be-

steht, lassen sich langsame Tonstücke schneller begreifen als schnelle, und der Genuß beym schmelzenden Adagio ist größer, als bey dem feuervollesten Presto. Unserm Gefühlvermögen werden mehr Ruhepunkte gegönnt, jeden Ton zu umfassen, während sie in den geschwinden Tonstücken schneller vorübergeführt werden, und entschlüpfen, von andern verdrängt werden, ehe sie sich vollkommen anschaulich machen können. Eben daher braucht der Tonsetzer einen weit größern Aufwand von Instrumenten und Notenfiguren in einem schnellen und brillanten Tonstücke, als zu einem langsamen, wo er mit den einfachsten Noten und der leichtesten Besetzung die verschiedensten Gefühle erregen kann. Die Fülle des Gefühls eines Tonstücks steht immer im genauern Verhältniß zu seiner Perspikuität, mit der es sich um-

fassen läßt. Eben nun jene Fülle, welche die wechselndsten Empfindungen aneinander drängt, um durch ihre Modifikationen unter sich auf ein bestimmtes Gefühl hinzuarbeiten, erfordert schlechterdings einen deutlichen, bestimmten Vortrag jeder einzelnen Empfindungen, eine richtige Charakteristik jedes einzelnen Satzes — so daß gerade das Gefühl mit ihm bezeichnet und erregt werde, mit welchem der Tonsetzer es durch den untergelegten Satz bezeichnen wollte. Soll demnach eine richtige Bezeichnung für den Hörer statt finden, ein wahrer bestimmter Genuß, so darf sich der Musikdirektor bey seinem Vortrage nicht hinreißen lassen, um seine Empfindungen aus einem Satze in den andern zu übertragen, und also den Ausdruck zu verwirren. Dieses gilt durchgehends bey jedem Vortrage, und

verdient beym brillanten Allegro, wie beym schmachtenden Adagio nachdrückliche Empfehlung.

Je Ruhiger und Unbefangener der Musikdirektor an seine Aufführung geht, desto besser wird ihm sein Werk gelingen. Nichts schadet der guten Sache mehr, als das ängstlich wilde Toben und Treiben, das zwischen Feigheit und angenommener Bravour schwankt, und nur eine Maske für das lebhafte Gefühl des Unvermögens des Musikdirektors seyn soll, das sich nirgends lebhafter als hier verräth. Eben so fehlen jene feigen Wichte, die, um sich Courage oder Eff onterie zu verschaffen, mit einer oder ein paar Flaschen Wein begeistern, ehe sie ins Orchester gehen; dieses ist eine der elendesten Stratagieen, die sich den-

ken läßt. Der Musikus soll begeistern aber nicht im Weingeist ersoffen seyn.

Wenn der Musikdirektor seine Kunst versteht, wenn er mit einem guten Orchester zu thun hat, wenn er seine Partitur genau kennt, wenn ihn die fleißigen Proben hinlänglich überzeugt haben, daß die Darstellung vollendet sey, so kann er ganz ruhig zur Aufführung schreiten, und den klugen, bedächtlichen Führer machen. Wenn er sich aber durch Aengstlichkeit, durch allzuviele Zuversicht, durch Empfindeley oder gar durch Weingeist hinreißen läßt, so ist er für sich, das Stück und sein Orchester verloren. Ruhe, ernste Ueberlegung sind einem Musikdirektor nicht genug zu empfehlen, zumal da er mit einer unwillkührlich berauschenden Kunst zu thun hat. Unwillkührlich ergreift die Musik mit magischer Allgewalt,

selbst bey dem festesten Vorsatze, sich nicht ergreifen zu lassen, versetzt in eine angenehme Betäubung, selbst dann, wenn man seine Sinne noch so sehr zu hüten sucht, daher das zunehmende Zeitmaaß, das die Musiker unwillkührlich, selbst bey dem strengsten Vorsatze strengen Takt zu halten, gegen das Ende eines Stückes weiter und schneller zum Ziele treibt, und ein wiederholtes Adagio geschwinder nehmen läßt, als zum erstenmale.

Der Musikdirektor, der erst durch Treten, Pochen, Mienenmachen, durch ein St! sein Piano und durch ein proklamirtes Forte! sein Forte markiren will, giebt mit Recht die Vermuthung für sich, daß er selbst sehr gefühllos, mit einem sehr klotzigen Orchester zu thun haben müsse, das nur durch Rippenstöße kommandirt werden kann.

Vielmehr suche der Musikdirektor durch Reinheit, Präzision, und Delikatesse des Vortrags auf seinem Instrumente, durch gehöriges Markiren der bezeichnenden Noten, in ihrem Vortrage, Ausdrucke, und Takttheile, sein Orchester zu leiten. — Ich halte dieses für den sichersten und bequemsten, anständigsten Weg. Eine einzige markirte Note auf der Orchester-Geige des Musikdirektors wirkt mehr auf ein gut eingespieltes Orchester, als alles störende Rufen, Gestikuliren und Taktstampfen, zugleich ist es für den Musikus weniger beschimpflich, und nur zu oft fehlen die Musiker mit Willen, um ihren tobenden Musiktyrannen auf eine eben so beschimpfende Art, mit der er sie vorwärts peitscht, zur Ruhe zu verweisen. Das Bramarbasiren verdirbt mehr, als es gut machen kann, und auf diesem Wege erwirbt sich der Musikdirek-

tor die mehrsten und unversöhnlichsten Feinde in seinem Orchester, die dann jede Gelegenheit begierig umfassen, den Bramarbas zu blamiren, je mehr er sich bemüht, dem Publikum zu zeigen: „Ohne mich könntet ihr nichts!“ — Der Musikdirektor mache mehr den Führer, Unterstützer, Helfer, als den kommandirenden Unteroffizier; er wird in jeder Hinsicht dabey gewinnen. Selbst dann, wenn ein Musikus gefehlt haben sollte, suche er ihm schnell einzuhelfen, wenn noch einzuleiten ist, ohne ihn durch auffallende Korrektion öffentlich zu kränken, und den schon begangenen Fehler so gut und geschickt, als es nur immer thunlich ist, zu verstecken. Durch zeitiges Einhelfen, durch Markiren der Anfangsnote des strauchelnden Instruments, kann so leicht manchem wesentlichen Fehler vorgebeugt werden.

Jene Elenden, welche sich eine Art von Spaß daraus machen, ihre Musiker anlaufen zu lassen, verdienen kaum einiger Erwähnung. Es ist zwar so unrecht nicht, in den Proben, wenn das Orchester unter sich ist, hie und da einem vorlauten und selbstgenügsamen Orchestermitgliede, durch einen geschickten Anlauf seine Schwäche fühlen zu lassen, um es auf sich selbst zurück zu führen. Allein, während der wirklichen Produktion vor dem Publikum bezeichnet dieses sonst bessernde Hülfsmittel nur Tücke und geflissentliche Absicht, seine Musiker zu prostituiren, mit der größten Unbedachtsamkeit vereinbart, die dem Ganzen den empfindlichsten Schaden bringt. Ja, wenn selbst unwissende, widerspenstige Mitglieder im Orchester zu behandeln sind, so darf der Musikdirektor nie während einer Aufführung Gelegenheit zu ihrer Be-

schämung suchen, vielmehr auch dann noch, wenn sie selbst geflissentliche Fehler zu machen suchten, die Fehlenden zurückführen und ihre Mängel zu decken, so gut und viel er nur kann.

Alle Ausstellungen, Reproschen, oder satyrische Anmerkungen gehören schlechterdings nicht zur Aufführung, sondern zu einer andern Gelegenheit. Wenn auch wirklich die Musik umfallen sollte, wohin es freylich kein guter Musikdirektor kommen lassen darf, muß er zum schlechten Spiele gute Miene machen, uud zu helfen suchen, so gut und unbemerkt er immer kann; nicht etwan mit einem Vorwurfe, wie es manche thun, womit sie den ohnehin gesunkenen Muth ihrer Leute vollends zu Boden schlagen, sondern vielmehr mit einem Scherze vom neuem zu beleben.

Nichts schadet dem Musikdirektor im Verwalten seines Amtes mehr, als Zerstreuung. Ein guter Musikdirektor darf sich durch nichts zerstreuen lassen, seine Aufmerksamkeit nie von dem Gange seiner Darstellung entführen. Die ganze Welt muß für ihn todt seyn, er muß nur in seiner Darstellung leben. Nirgends drängt sich dieser Feind mehr auf, als bey Opern, wo das Spiel des Buffons, eine glänzende Dekoration, das Geräusch des Beyfalls der Zuschauer, nur zu oft die Neugier erregt, und nur zu oft begünstigt ein solcher Aufblick von der Partitur auf die Bühne, den Umsturz des brillantsten Finals.

Eine Menge feiner Kunstgriffe, welche den Ausdruck im Vortrage, die Präzision u. s. f. betreffen, lernen sich

nur durch fleißiges Ueben der Kunstfertigkeit des Dirigirens. Die geübte Mechanik macht den Künstler vollkommener, und bei wiederholter Uebung entdeckt man eine Menge besonderer Vortheile, die sich nur abmerken, nicht mit Worten zer liedern lassen. Daß zur günstigen Aufführung eines Musikstücks wesentlich erforderlich ist, alles zu entfernen, was ihrem Gelingen nachtheilig seyn könne, versteht sich wohl von selbst, und der Musikdirektor hat hierauf, so viel in seinen Kräften steht, Rücksicht darauf zu nehmen. So verliert die Darstellung eines Tonstücks unendlich, wenn man es vor einem unaufmerksamen Publikum aufführen muß. Hieher gehören vorzüglich die sogenannten Bier- und Tabakskonzerte, wo die Herren Karten spielen, schwatzen, rauchen und lachen, und gelegentlich Haidns Schöpfung und Mozarts Seelen-Messe

mit anhören. Ein rechtlicher Musikdirektor sollte sich zu dergleichen Entwürdigungen der musikalischen Darstellung nie mißbrauchen lassen. Daß geschickte Aufführung nur das Resultat reifen Studiums, öfterer und vollendeter, eigensinniger Proben, verbunden mit vollkommener Darstellungsfähigkeit von Seiten des Musikdirektors und Orchesters sey, bedarf kaum einiger Erwähnung.

VIII.

Vom Taktschlagen.

Takt muß jeder Musiker haben. Es ist das eigentliche Normalgefühl, welches aus der Produktion der Empfindungen entspringt, und die Richtschnur des Vortrags bildet. Das Taktschlagen ist bey einem eingespielten und geübten Orchester nicht geradezu nothwendig, und so gut als vier geübte Spieler ein Quadro ohne Taktschläger aufführen können, eben so wohl läßt es sich denken, daß ein ganzes Orchester, dessen

jedes einzelne Mitglied taktfest ist, ohne Taktschlagen in Ordnung erhalten werden könne. Da aber bey einer großen Anzahl Musiker schlechterdings auf eine Vereinigung in eines und dasselbe Zeitmaaß strenge Rücksicht genommen werden muß, so ist das Taktschlagen bey gewissen Stellen nicht wohl abzuschaffen; doch muß es mit gehöriger Bescheidenheit geschehen, und in keine Italiänische Musikwuth ausarten. Orchester, welche eingespielt sind, und das aufzuführende Stück aus vielen Proben kennen, finden sich leicht in den anzunehmenden Takt, der Musikdirektor darf mit seiner Geige nur einigermaßen die Takttheile markiren. Freylich giebt es Orchester, wo man unaufhörlich Takt schlagen muß, aber eben diese gehören auch nicht zu den Besten. Im Grunde gehört das Taktiren, (ich meyne das

allzumerkliche Taktschlagen, was auch dem bloßen Zuhörer auffällt), immer nur zu den nothwendigen Uebeln, und ein geschickter Musikdirektor muß beständig sein Augenmerk darauf richten, in seinem Orchester taktfeste Leute zu bilden, die sich leicht an den Zug seiner Geige gewöhnen, und sogleich aus seinen markirten Noten die Takttheile zu finden wissen. Um sich, sowohl von Seiten seines Orchesters, als über sein eignes Gefühl vor jedem Mißverstande zu schützen, ist es ein empfehlungswürdiger Kunstgriff, daß der Musikdirektor, sobald das Zeichen zum Anfange gegeben wird und die Musiker mit jedem Anblicke zum Angriffe gefaßt sind, vorher einen Takt in den Wind giebt, und mit seinen Taktschlägen die Viertel bezeichnet, wie er will, daß sie durch das ganze Stück genommen werden sollen, so,

daß das ganze Orchester schon im Takte feststehe, ehe es das Stück selbst anfängt. Dieser Kunstgriff ist besonders bey Stücken, die im Auftakte, oder mit Vorstechpausen, und wo ein einzelnes Instrument vorschlägt, vom besten Nutzen. Nichts ist mehr gefehlt, als ohne vorher gegebenen Takt gleich so aufs Geradewohl anfangen, und jeden einzelnen Musikus erst horchen und sichern lassen, bis er findet, wie es mit dem Takte denn eigentlich gemeynt sey? wo manchmal vier bis fünf Takte abgepaßt werden, ehe man mit sich selbst einig wird. Hiedurch wird der Eindruck des Tonstückes völlig unterbrochen und oft geht die Hälfte desselben in einer unverständlichen Verwirrung verloren. Dieser Babylonismus ist den Kirchenstücken charakteristisch eigen, wo die christliche Gemeinde schon für bekannt

annimmt daß die Musik anfangs verwirrt gehen müsse, bis der Herr Kanter mit seinen Adjuvanten einig geworden. Das Gegentheil, wo die Musik mit ihrer magischen Allgewalt, wie ein daher brausender Strom, auf einmal den Zuhörer überrascht, charakterisirt die taktfeste und eingespielte Kapelle. Mit dem ersten Takte, welcher blind geschlagen wird, muß das ganze Orchester im Takte seyn, und nach dem vierten blindgeschlagenen Viertel so richtig einsetzen (oder nach dem Dritten, wenn es im Auftakte anhebt) als hätte es schon die ganze Zeit zusammengespielt. Den Anfang selbst markirt der Musikdirektor mit der Geige, den Dritten nach dem Anfange bezeichnet er wieder mit Luftschlägen, dann aber ist es besser, den Takt mit der Geige zu markiren, bis zu einer neuen Taktart, und einem neuen Zeit-

maaße. Dieses muß jedesmal genau markirt, und da hier der Takt nicht blind geschlagen werden kann, so muß er so bestimmt als nur immer möglich angegeben werden. Da, wo veränderte Taktarten eintreten, muß gleich die erste Note scharf angezogen, eben so die dritte, oder nach Verhältniß der Taktart die zweyte. Leichter ist der Uebergang von einer geraden Taktart zu einer ungeraden von vier Viertel zu drey Viertel, von zwey Viertel zu Sechs Achtel, oder von einer langsamern zu einer schnellern. Schwerer aber, wenn eine langsame oder gerade Taktart, mit einer schnellen und plötzlich wechselt. Dieses liegt in dem Mechanismus des Musikspiels, der sich während demselben vervollkommnet und in raschere Zeitmaaße vorschreitet. Auch das Gehör bildet sich beym Anhören, und trinkt begieriger

die Töne ein, jemehr sie sich drängen, und es liegt etwas widriges in dem plötzlichen Anhalten im schnellen Laufe. Hierinn muß sich der Musikdirektor besonders üben, um schnell den Lauf seines Orchesters anzuhalten, daß es mitten im Presto ein Adagio so sanft und ziehend vortrage, als wäre nie ein geschwinder Satz vorangegangen. Eine besondere Fertigkeit muß er gleichfalls seinem Orchester eigen zu machen wissen, wenn einleitende Zeitmaaße (Messure) gehalten werden sollen. Wo zum Beyspiel ein allmähliges Herabsinken von halbem Takte zu halben Takte aus einem Allegro in ein Adagio, oder umgekehrt ein allmähliger Uebergang aus diesem zum Presto vorbereitet werden soll. Ich müßte hier die ganze Lehre vom Taktführen wiederholen, wenn ich diesen Satz erschöpfen sollte. In den

Lehrbüchern der Musik ist über diesen Gegenstand schon so viel Zweckmäßiges und Nützliches gesagt, daß eine Wiederholung desselben hier überflüssig wäre, auch ist die Lehre vom Takt zu umfassend, um sie hier zu erschöpfen. Sie erfordert ein eignes Studium, und es ist zu erwarten, daß jeder, dem die Direktion eines Orchesters übertragen wird, sich demselben vorzüglich widme, da es der Hauptgegenstand seines Amtes ist. Das Mechanische des Taktschlagens gehört in den Unterricht der Musik selbst, und ist aus jedem Werke darüber zu erlernen. Uebung und öfteres Dirigiren aber wird schlechterdings dazu erfordert, um gut und sicher zu taktiren.

IX.

Vom Zeitmaaße. (Tempo.)

Die Wahl des Zeitmaaßes hängt vom richtigen Geschmacke des Musikdirektors ab, und der Fähigkeit in den Geist des Tonsetzers einzudringen. Wohl bezeichnen die Ueberschriften Allegro, Andante, Adagio, Presto, u. s. w. das Zeitmaaß, in dem das Tonstück genommen werden soll, aber diese Bezeichnung ist zu allgemein, und unter der Bezeichnung Allegro, Presto, Adagio, u. s. w. kann eine Menge von verschiedenen

Gradationen statt finden, deren Wahl dem Geschmacke und der Einsicht des Musikdirektors überlassen bleibt. Hier kann er am ersten zeigen, ob er beym Studium der Partitur völlig in den Geist des Tonsetzers eingedrungen ist, daß er zu seinen Zuhörern eben das Gefühl aus dem Tonstücke sprechen lasse, welches der Tonsetzer haben wollte. Es giebt einige Herren Direktoren, die das zu nehmende Zeitmaaß nicht etwann nach dem Gefühle, welches das Stück belebt, auswählen — sondern nach — den darinn vorkommenden Notenfiguren, und die das Stück um deswillen langsamer nehmen, weil z. B. viele Zwey- und dreißigtheile darinn vorkommen. — Solche Ursachen dürfen den Musikdirektor nicht zur Wahl des Zeitmaaßes bestimmen. Diese Sorge gehört dem Tonsetzer, der von der Aus-

führung keine Unmöglichkeiten verlangen darf, ohne sich eben so lächerlich zu machen, als wenn er den Hörnern und Trompeten Töne schrieb, die nicht in ihrer Skale liegen. Der Musikdirektor ist zu beklagen, der ein Stück wegen der darinn vorkommenden Notenfiguren über die Gebühr langsam nehmen muß, denn entweder hat er kein Kunstgefühl, das den Geist des Tonsetzers auffaßt, oder keine Musiker, welche im Stande sind, etwas auszuführen. Die Richtigkeit des zu nehmenden Zeitmaaßes muß dem Sinne des Gefühls des Tonsetzers vollkommen entsprechen, und der Nachempfindung der Zuhörer keinen Wunsch zu fernerer Befriedigung übrig lassen. Die Kunst, das Zeitmaaß eines jeden Tonstücks gehörig zu treffen, welches eben so viel heißt, als zu dem bestimmten Kunstwerke den gehörigen Ausdruck

zu finden, ist nur das Resultat eines geübten und gebildeten Kunstgeschmacks und geläuterten Gefühls, das sich nur durch anhaltendes Studium musikalischer Werke in aesthetischer Hinsicht erwirbt. Soll im Allgemeinen eine Regel hier aufgestellt werden, so beträf sie wohl die Verständlichkeit des darzustellenden Tonstücks, daß es nicht, wie es leider seit einigen Jahren Modeseuche war, mit Blitzesschnelle unverständlich abgejagt würde, oder die Adagio's zum Einschläfen gedehnt würden, diese beyden Extreme taugen nichts. Das zu schnelle Abjagen ist ein übel angebrachter Beweis von der mechanischen Geschicklichkeit des Orchesters, und das übermäßige Ziehen des Adagio deutet auf fade Weichlichkeit des Charakters der Musiker, denn selbst das Adagio will durch Energie lichtheller Stellen gehoben seyn.

Der Musikdirektor hat also im Allgemeinen sein Augenmerk dahin zu wenden, daß das Kunstwerk in seiner Darstellung verständlich und im gehörigen Verhältniß zu der Empfindung, die es beseelt, schneller oder langsamer am Ohr des Hörers vorüber geführt werde.

X.

Vom Ausdruck und der Präzision. Licht und Schatten.

Den Ausdruck eines Tonstücks studiren und ihn so wiedergeben, wie ihn der Tonsetzer verlangt, ist ebenfalls vorzügliche Pflicht des Musikdirektors. Allein eben diesen empfundenen Ausdruck so sehr versinnlichen, daß ihn die Zuhörer nachempfinden können, verlangt nicht nur eigne Bildung, sondern auch Bildung des Or-

chesters, welches den Ausdruck geben soll. Auf diese Empfänglichkeit für das Schöne und die Fähigkeit, seine Gefühle auf ihren Instrumenten wiedertönen zu lassen, muß ein guter Musikdirektor unablässig hinarbeiten. Dieses kann nun freilich nur nach und nach geschehen, und gewöhnliche Musiker sind in dieser Hinsicht immer nur einer allmähligen Ausbildung fähig. Desto angelegentlicher muß sich der Musikdirektor bemühen, seine Leute zur Delikatesse im Ausdruck anzuhalten. Eben dieses gilt von der Präzision, durch die sich eine eingespielte Kapelle am vortheilhaftesten auszeichnet. Hier kann der Musikdirektor alles thun und alles verderben, sobald er entweder jeden Satz genau nach den festen Regeln der Aesthetik behandelt, oder nur nach einer unverständigen Willkühr, die für ihr Benehmen keine Regeln festsetzen kann, unbesonnen umher tappt.

Befolgt der Musikdirektor bey jedem Satze diejenigen Regeln, die auf ihn und ihm ähnliche angewendet werden müssen, so wird er bald sein Orchester so gewöhnen, daß es schon beim Anblick eines neuen Stücks ohngefähr weiß, wie es der Direktor nehmen werde, und wie sie es folglich auch zu nehmen haben — sie werden sich also inniger an einander schließen und desto sicherer auf einen und denselben Punkt hinarbeiten, was sie aber nicht im Stande sind, wenn der Musikdirektor in der Ausführung nicht mit sich selbst einig ist, und blindlings, regellos umher tappt, wo also jeder Musiker erst horchen muß, welche Form der Darstellung ihr Anführer ergreifen werde. Im letzten Falle ist keine Präzision denkbar.

Ueber Licht und Schatten, oder Forte und Piano in der Musik mit seinen

verschiedenen Abstufungen, ließen sich Bögen füllen. Ich bemerke hier bloß, daß hierauf ein geübtes Orchester vorzüglich eingespielt seyn müsse, und daß es Pflicht des Direktors sey, seine Musiker durchgehends so auszubilden, daß jeder schon von selbst fühle, wo Licht und Schatten hingehöre, selbst wenn die Noten auch nicht damit bezeichnet wären. Die Einheit der Hervorbringung des Lichts und Schattens, so daß in einem Augenblicke durchs ganze Orchester Forte oder Piano dargestellt werde, ist Sache der Uebung, aber so nöthig, daß ohne diesen allgemeinen Mechanismus kein vollkommener Vortrag denkbar ist. Sein Orchester also auf Darstellung von Licht und Schateen und die mannichfaltigen Abstufungen desselben so einzustudiren, daß alle mit einem Zuge dieselbe Vorschrift befolgen, als geschähe der Vortrag von

einem einzigen Künstler auf einem Instrumente, ist eine der vorzüglichsten Pflichten eines guten Musikdirektors und ihre Erfüllung zugleich ein Hauptbedingniß der guten Aufführung und erwünschten Wirkung eines Tonstücks.

XI.

Vom Einhelfen, und wie es geschehen müsse.

Sowohl Singparthieen als Instrumente sind durch mancherley Veranlassungen dem Fehlen unterworfen. Es ist daher die vorzüglichste Pflicht eines Musikdirektors, seine Partitur so genau zu überblicken, daß ihm auch nicht eine Note entgehe, und sein Gehör so zu schärfen, daß er alles bestimmt höre, was er auf der Par=

titur sieht. Dieser Ueberblick, und dieses reine Heraushören charakterisirt den fähigen Musikdirektor. Nöthig ist es, daß der Musikdirektor Takt zu führen verstehe, nöthig, daß er Präzision und Vortrag habe, aber ohne einen reinen, genauen und schnellen Ueberblick auf die Partitur im Momente, wo sie ausgeführt wird, ohne bestimmtes Hören jedes einzelnen Instrumentes ist kein vollkommener Musikdirektor denkbar. Dieses ist Uebungssache und Mechanik des Organismus, wie das Ferntreffen und Sehen der Jäger. Vermöge dieser Fertigkeit, mit der er mit Aug und Ohre seinem Orchester nicht nur zu folgen, sondern vielmehr zugleich auch vorzulesen verstehen muß, wird der Musikdirektor bald finden, wo es um eine Stimme schwach steht, und hier muß er schnell ihre Partie ergreifen und sie auf seinem Instrumente etwas markirt,

mit einer Wendung auf die fehlende Stimme vortragen. Auf diesem Wege ist man am besten gegen Unordnungen gesichert, und ein guter Orchesterspieler wird, vorausgesetzt, daß er nur mäßig Acht giebt, sogleich den Wink verstehen und benutzen. Da steht es um ein Orchester sehr schlecht, wenn der Musikdirektor zurufen muß: Hörner! Pauken! Flöten und Hoboen! wie in Zimarosa's Kapellmeister. Ich selbst habe mehrmals das Unglück gehabt, Kirchenmusiken zu dirigiren, wo die Musiker wie Klötze an ihren Stimmen stunden und beinahe jedesmal erst Rippenstöße erwarteten, ehe sie eintraten, vorzüglich die Hörner und Trompeten. Bey so bewandten Umständen hilft es sich sehr schlimm ein. Was die Singstimmen betrifft, so wird ihnen ganz auf dieselbe Art eingeholfen; nur mit dem kleinen Unterschiede, daß Sängern

an der Bühne, die sich nach dem Konzertmeister richten, das bloße Ansehn genügt. Mehrentheils sind diese aufs Ansehen dressirt. Hier lasse sich der Musikdirektor nicht etwann beigehen, einsingen zu wollen, wenn z. B die Prima Donna eine Diskantarie hat, sondern begnüge sich mit dem Anschlage auf der Geige und dem Anblicken der Sängerin. Nur nicht einsingen! In Chören läßt sich das Mitsingen des Musikdirektors eher entschuldigen, wiewohl es im Ganzen immer unanständig bleibt.

Falsch ist es, wenn beym Einhelfen der Musikdirektor die ersten Noten der einzuhelfenden Stelle scharf markirt, und dann, sobald er fühlt, daß sich die Stimme gefunden hat, schnell aufhört, und die Stimme allein gehen läßt. Dadurch wird ein außerordentlicher Uebel-

stand verursacht, und mit dieser Art des Einhelfens ein Musikstück sehr entstellt. Besser, der Musikdirektor markirt beym Anfange die Stelle minder scharf, und spielt sie vollkommen mit, daß die Periode mit gleicher Stärke und nicht halb gedeckt, halb entblößt erscheine.

XII.

Verschiedene Arten der Musikdirektion.

Ich habe mir unter meinem Musikdirektor immer einen Mann gedacht, der bestimmt in einem Orchester, einer gebildeten Kapelle zu arbeiten habe. So ein Mann kann, wenn er nur guten Willen hat, und es ihm Ernst um die Bildung seiner Leute ist, sehr viel für sein Orche-

ster thun, und seine Pflichten sind in demselben Grade mannichfaltiger, als sein Amt umfassender. Ein Musikdirektor aber, der nur mit einzelnen Leuten, die für Geld gedungen werden, zu thun hat, und von ihnen nicht das fordern kann, was von beständig besoldeten Leuten und geübten Kapellisten verlangt wird, der nur eine einzige Musik aufzuführen hat, und dann wieder von der Direktion zurücktritt, kann, vermöge seines beschränkten Wirkungskreises, freilich nur sehr wenig thun, und da er zufrieden seyn muß, wie er die Besetzung findet, kann er höchstens seine Leute in Takt und Ordnung halten; auf Delikatesse des Vortrags, Präzision, und alle sonstigen Schönheiten des Vortrags muß ein solcher prekärer Direktor gänzlich Verzicht leisten. Ich rathe daher jedem, der sich mit Direktion befassen will, nicht so blindlings

jede Direktion zu übernehmen, wenn er sein Publikum und sein Orchester nicht kennt, und lieber zurückzutreten, als sich mit Mittelgute blamiren. Ohne Probe, wenigstens eine, gehe niemand mit fremden Leuten aufs Geradewohl ans Werk. Die Belehrung vom Gegentheile dürfte schwerlich die angenehmste seyn.

Die Musikdirektion erhält nach den verschiedenen Gegenständen, die sie zu bearbeiten hat, ebenfalls verschiedene Ansichten; so unterscheidet sich:

XIII.

Kirchenmusik, Konzert, Kantate, Kammermusik,

In ihrer Darstellung wesentlich von einander, und ein und dasselbe Stück leidet in Hinsicht seiner Darstellung wesentliche Veränderungen des Vortrags. Kirchenmusik, Konzertmusik, Kantate, Oratorium und Kammermusik gehören zur pathetischen. Ihr Vortrag verlangt demnach mehrere Auseinandersetzung, Bestimmtheit, Deutlichkeit, um jedem Anklange

Raum zu seinem Begriffe zu geben. Das Zeitmaaß muß also langsamer, der Ausdruck bestimmter gewählt, die Lichtpunkte höher gehoben werden, daß sie in starken Umrissen hervortreten. Kirchenstücke sind schon von ihrem Tonsetzer energischer und stärker gezeichnet, als andere Stücke, und verlangen daher auch eine kräftigere Darstellung. Konzert und Kantate, so wie jede andere Gattung der sogenannten Kammermusik, ist schon zufolge ihrer Benennung für ein eingeschränkteres aber dafür auch gebildeteres Publikum berechnet, und verlangt daher eine feinere, kritischere und korrekte Darstellung, die zwar keiner Darstellung irgend eines Tonstücks entgehen darf, aber in einem weit höhern Grade. Man nennt deshalb solche gewählte Darstellungen vorzüglich feiner Stücke vor einem ausgesuchten Kennerzirkel vorzugsweise: Ohrenproben. Was die:

XIV.

Direktion der Oper und des Ballets

Betrifft, so versteht es sich, daß nächst aller möglichen Genauigkeit und was zur vollendeten Darstellung gehört, ein lebhafterer Geist, eine größere Munterkeit den Vortrag beseele, und schneller die abwechselnden Farben und Töne dem Anschauungsvermögen der Zuhörer vorüber geführt werden. Bey Direktion der Oper

sind nächst den allgemeinen Regeln der Darstellungskunst noch eine Menge besonderer Vortheile wahrzunehmen, welche die individuellen Verhältnisse und öftere Uebung an die Hand geben. Operdirektion sowohl als die der Ballette, verlangen die größte Genauigkeit, und einen Direktor, der reichlich mit dem Organe der Zirkumspektion ausgestattet ist, und wenn die Leitung eines großen Konzerts oder Kirchenstücks Kinderspiel ist, so ist die gute Direktion einer Oper Riesenarbeit. Der Vortrag verlangt hier so viele Nuanzirungen des Taktes und Zeitmaaßes, oft eine schnelle Abwechslung des Vortrags, daß ein guter Musikdirektor das ganze Gefühl der Deklamation durch die Markirung des Taktes und das richtige Nehmen des Zeitmaaßes zu bezeichnen verstehen muß. Diese Behandlung des Zeitmaaßes gehört zum richtigen Vortrage,

der sich nur aus dem individuellen Studium jeder Oper und der richtigsten Darstellungsgabe des Musikdirektors in Hinsicht aus Zerlegung der eigenthümlichen Gefühle, welche das Stück bezeichnen, und einer wahren Deklamation, zu der er den bestimmten Ausdruck finden muß.

Ballettmusik ist charakteristisch, und verlangt als solche eine scharfe Bezeichnung mit leichter Behandlung verbunden; die Solo's, Pas des deux, leichten, tändelnden Vortrag; die Sprünge und Chortänze starke und gewichtvolle Charakterisirung und vorzüglich strengen Takt. Auf diese Art Musik muß sich ein Musikdirektor besonders üben, wenn er im Vortrage einige Fertigkeit erlangen und gute Vorträge liefern will. Die Vortheile können nicht sowohl mit

Worten beschrieben, vielmehr müssen sie durch Erfahrung und vieles Selbsthören und Selbstmachen erlangt werden. Die besondern

---

XV.

Verhältnisse des Musikdirektors zu den Sängern und Schauspielern erfodern eine ganz eigne musikalische Politik, mit der sich, zumal an Höfen, ein Musikdirektor nicht genug bekannt machen kann. Wenn er auch mit den Musikern, die ihm untergeben sind, sehr gut und leicht zurechte kömmt, so erschweren ihm die Sänger bey der Oper, vorzüglich die Sängerinnen, besonders wenn sie, wie denn das gewöhnlich der Fall ist, in Protektion irgend eines Hofkavalliers stehen, das Leben nicht wenig, und eine einzige solcher Kreaturen kann, wenn es ihr darum zu thun ist, auch dem geduldigsten

Musikdirektor die Hölle so heiß machen, daß er weder aus noch ein weiß. Man kennt die Prätension der Schauspieler, ihren eingebildeten Dünkel, selbst da, wo sie nicht werth sind, dem Musikdirektor die Schuhriemen aufzulösen; zumal die Arroganz der Italiener, die jetzt, dem Himmel und Mozart sey's gedankt! immer mehr von deutschen Höfen verdrängt werden. Allein, auch die deutschen Sänger und Sängerinnen fassen den Leitfaden der Italiener auf, und verstehen sich aufs Kabalenschmieden, so gut wie jene. Will ein Musikdirektor mit diesen Leuten in Ruhe leben, deren Umgang er doch nicht vermeiden kann, da er allenthalben mit ihnen zusammentrifft, so ist ihm das Studium einer musikalischen Politik vorzüglich zu empfehlen, so wie sie sich im Umgange mit Leuten dieser Art, bey

nur etwas reifer Menschenkenntniß erlernt. Behutsamkeit im Umgange, Zuvorkommen in Dienstsachen, eine gewisse edle Passivität, und dabey genaues Nachkommen seiner Instruktion und feste Beharrlichkeit auf die Gerechtsame seiner Stelle, sind im Ganzen die sichersten Mittel, sich gegen Kabale dieser Leute zu schützen, und auf seiner Künstlerbahn ruhig fort zu wandeln. Ganz ohne Neckereyen wird es freylich bey keinem großen Orchester abgehen, und jeder Kapellmeister wird mehr oder weniger von Kabale beym Theater zu erzählen wissen.

XVI.

Pflichten des Musikdirektors für fortschreitende Bildung seiner Selbst und seines Orchesters.

So lange die Tonkunst noch einiger Vervollkommnung, einiger höhern Ausbildung fähig ist, so lange bleibt jedem einzelnen Musiker, und vorzüglich dem Musikdirektor, die unerläßliche Pflicht, in der Bildung mit vorzuschreiten, um nicht durch Stillstand zurückzukommen. Es ist eine traurige Bemerkung, vorzüglich für Reisende, wenn sie an gewisse kleine Residenzen kommen, wo die Hofkapelle versauert, in unthätiger Ver-

dumpfung vegetirt, und noch genau auf dem Punkte der Kultur steht, wo sie vor zehn oder zwanzig Jahren stand. Der Kapellmeister muß deshalb, alle Jahre einmal wenigstens, zu einer Zeit, wo seine Gegenwart in seiner Kapelle minder nöthig ist, reisen, auswärtige Höfe, berühmte Musiker besuchen, Erfahrungen sammeln, Bemerkungen machen, und selbe nach reifer Ueberlegung auf sein Orchester anwenden.

Solche musikalische Reisen sind vom größten Nutzen, und es ist für ein Orchester und seinen Führer keine höhere Vervollkommnung denkbar, als wenn sie fleißig solche Muster aufsuchen, die ihnen an Vollkommenheit vorstehen. Man wird gar zu leicht einseitig und kömmt zurück, wenn man nicht fleißig nachforscht, wie weit andre im Gebiete un-

ſrer Kunſt vorgeſchritten ſind. Ein Gelehrter, der zur Zeit, in der er ſich vollendet glaubte, den beſten Styl beſaß, wird, wenn er nicht in ſeiner Lektüre fleißig mit dem Geſchmacke der Zeit fortgeht, gar bald altväteriſch werden, und ſein Styl, der ſonſt glänzte, wird in abgeſchmackte Schwerfälligkeit und Steifheit zurücktreten. Daſſelbe Verhältniß waltet auch über den Vortrag in der Muſik, und man merkt es einem Orcheſter gar bald an ſeinem Vortrage ab, an den Trillern, Verſchnirkelungen und buntkrauſen Arabesken, zumal der Geiger, oder an der veredelten Simplizität, ob die Mitglieder reiſen, in ihrer Bildung vorwärts ſchreiten, und den veredelten Vortrag annehmen, oder ächt pfahl- und ſpießbürgerlich ſtehen bleiben.

Verbesserungen.

S. 78. Z. 2. v. u. lies Kontrapunktist st. Kontrapublist. — S. 86. Z. 2. lies Partituren st. Purtituren.

Ganz vorzüglich ist noch zu empfehlen:

Mozarts Geist. Seine kurze Biographie und ästhetische Darstellung seiner Werke. Ein Bildungsbuch für junge Tonkünstler. Mit dessen Portrait. 1 rthlr. 16 gr.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Arnold, Ignaz Ferdinand,

Der angehende Musikdirektor

Erfurt 1806

Mus.th. 179
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598201-2